MIRCEA
FLORIAN

METAFIZICĂ ȘI ARTĂ

ESEU

Scanned with CamScanner

MIRCEA FLORIAN

METAFIZICĂ ȘI ARTĂ

Ediție îngrijită și postfețe de
ILIE PÂRVU și ION IANOȘI

EDITURA ECHINOX
CLUJ, 1992

Scanned with CamScanner

Notă asupra ediției

Republicăm volumul *Metafizică și artă* după prima și unica ediție, apărută la "Casa Școalelor" în 1945.

Mircea Florian a inclus în cartea sa două studii definitivate în 1942 - *Destinul metafizicii* și *Filosofie și artă*. Astăzi aproape uitate, ele nu și-au pierdut nici valoarea, nici actualitatea. Laolaltă cu toate studiile antume ale autorului, în perspectiva tratatului monumental postum *Recesivitatea ca structură a lumii*, ele îl validează pe Mircea Florian ca pe unul dintre cei mai lucizi, pătrunzători și originali filosofi români din acest secol și din întreaga cultură românească.

Am intervenit minimal în text, în limitele ortografiei admise în prezent. Expresiile folosite de autor vădesc atașamente de stil astăzi neuzuale: de aceea în cîteva cazuri am precizat în subsol echivalentul contemporan. Am unificat citările, sublinierile, trimiterile la sursele bibliografice, în vederea limpezimii de fond și grafice.

Am adăugat fiecărui text în parte cîte o postfață. Textele au fost îngrijite și postfațate de Ilie Pârvu - *Destinul metafizicii* și Ion Ianoși - *Filosofie și artă*.

I.P.
I.I.

Scanned with CamScanner

Prefață

"... il y a une relation réelle entre l'idéalisme et la corruption, les deux choses émanant d'une même défaillance sophistique de l'homme."

G. Sorel: *L'ancienne et la nouvelle métaphysique.*

Cele două studii care alcătuiesc acest volum sînt animate de același gînd sistematic, privit dialectic sau în perspectivă istorică: a examina în ce măsură metafizica și arta înfig rădăcinile lor în experiență, concepută dincolo de înțelesul tradițional prea strîmt și de aceea răspunzător de reacțiile atît de înrudite: apriorismul intelectualist și misticismul.

Dacă se recunoaște mai ușor că arta este alimentată de o experiență originală, în schimb rezistența e aproape de neînvins cînd se încearcă o conviețuire leală și roditoare între metafizică și experiență. Nu este oare, prin definiție, metafizica o incursiune în tărîmul cu Ființe nevăzute, o evadare în Transcendentul imobil și etern? Și totuși primul nostru studiu ne strînge în alternativa: sau se depășește experiența numai prin gîndire, căreia i se recunoaște activitate creatoare, capacitatea de a ghici Invizibilul, sau se revine, pe o cale sau alta, la experiență, care e însă transformată, din dorința de a salva metafizica, într-o "intuiție pură", într-o "trăire" sau "viziune" suprasensibilă. Dar, în cele din urmă, se dezvăluie că "intuiția pură", experiența curat metafizică, e susținută de convingerea de bază a intelectualismului: gîndirea e spontană pînă la creație. În puține cuvinte alternativa sună: sau gîndire creatoare fără experiență, sau experiență fără gîndire creatoare.

Însăși metafizica se zbate în această dilemă: sau va integra experiența, realitatea mobilă, sau va dispărea. De altfel, dacă privim metafizicile înjghebate și admirate în vremurile din urmă, precum și ușurința diversiunilor filosofice, înțelegem indignarea celor care sînt gata să măture fără discriminare și cruțare trecutul filosofic.

Scanned with CamScanner

În ce privește problema artei, concluzia noastră se desprinde clară din confruntarea artei și metafizicii. Pe cînd metafizica pretinde a fi o cunoștință, și încă una superioară, deși se crede dezlegată de experiență, arta trăiește dintr-o experiență specifică, în care realul și irealul se întîlnesc și se contopesc într-un chip anevoie de analizat, și totuși ea nu este o cunoștință și de aceea nu poate fi utilizată ca o legitimare "experimentală" a viziunii metafizice.

Arta nu e o cunoștință, oricum am considera-o, în spiritul cercetărilor lui Ch. Lalo, fie ca o exprimare gravă a vieții (vitalismul), fie ca un joc sau ca o îndepărtare artificială de viață (estetismul), fie, în sfîrșit, ca un amestec de viață și artificiu (expresionismul). Starea estetică relevă studiului o bogată stratificație, al cărei resort nu e cunoașterea, ci formarea sau modelarea omului, deci o anumită acțiune care pornește de la individual și culminează în social. Arta e socializarea nu numai a omului, dar și a lumii întregi, e realizarea dorului de a face din Univers, cum spuneau stoicii, lăcașul oamenilor și zeilor.

Problema metafizică nu ne preocupă aci pentru prima oară și nu știm dacă această reluare, într-o formă mai concentrată, este cea din urmă. De asemenea, specificul artei s-a impus și din rîvna de a explica întreaga cultură prin jocul celor două funcții fundamentale ale vieții umane: funcția de cunoaștere și funcția de "creație" sau de zămislire prin muncă a unei lumi care, fără om, n-ar fi fost posibilă.

Ambele studii au fost puse la punct în 1942.

Scanned with CamScanner

DESTINUL METAFIZICII

Scanned with CamScanner

DESTINUL METAFIZICII ÎN FILOSOFIA EUROPEANĂ

1. Metafizica este nu numai formula elenă a filosofiei, cum arată însuşi cuvîntul, întocmit altfel decît etichetele celorlalte discipline, dar a rămas visul scump al întregii filosofii apusene pînă în vremea noastră, a rămas "ştiinţa dorului nostru" *(die Wissenschaft unserer Sehnsucht)*, cum o defineşte gînditorul german, odinioară apreciat, Theodor Lipps[1]. În acest sens, care contopeşte filosofia îndeobşte şi metafizica, se poate vorbi cu Kant şi Schopenhauer de o sădire a metafizicii apusene în fiinţa Raţiunii, de un "instinct" speculativ, deci, de o metafizică eternă care întrupează esenţa oricărei filosofii: căutarea unui fundament necondiţionat, a unui Început absolut, fără însă a determina mai de aproape felul de a fi al Începutului absolut.

Problemele metafizice nu sunt "pseudoprobleme", nu sunt hîrtie-monedă fără acoperirea metalului preţios, ci sînt întrebări legitime şi deci fără moarte, chiar dacă soluţiile metafizice sînt efemere. De ce soluţiile metafizice sînt efemere? Vom afla răspunsul într-o deosebire de excepţională însemnătate: e deosebirea dintre datele subsistente sau elementele problemei şi punerea problemei. Datele problemei subsistă prin ele însile, au valoare obiectivă şi permanentă, fiindcă sînt dictate de structura faptelor, cum se constată la cele trei obiecte ale metafizicii clasice: Dumnezeu, libertatea voinţei, nemurirea sufletului. Însă felul de a pune problema se poate înstrăina de elementele care sunt valabile prin înrădăcinarea lor în realităţi şi astfel greşita poziţie a problemei explică şubrezenia celor mai multe din soluţiile metafizice. De bună seamă nu uităm că metafizica a luat fiinţă şi a înflorit în lumea mitico-religioasă antică şi medievală, iar odată cu destrămarea acestei lumi şi cu înfiriparea, biruitoare teoretic şi tehnic, mai ales tehnic, a noii ştiinţe a naturii începe şi calvarul metafizicii.

Vom zăbovi asupra acestui punct capital care ne dezvăluie situaţia

---

[1] Th. Lipps, *Zur "Psychologie" und "Philosophie"*, *"Psychologische Untersuchungen"* vol. II, I. p. 25

Scanned with CamScanner

tragică în cultura modernă a metafizicii - disciplină necontestată peste două mii de ani - ca urmare a constituirii unei ştiinţe exacte a naturii, a lumii sensibile, aşa cum nu existase înainte, şi totodată a voinţei omului apusean de a-şi găsi sensul vieţii sale în lumea sensibilă "de aci", nu în "cea de dincolo" a religiei şi metafizicii.

Trăsătura cea mai pregnantă a culturii moderne, trăsătura prin care ea se desparte nu numai de cultura medievală dar şi de cultura antică, este ştiinţa experimentală şi matematică a naturii, este dar posibilitatea unei cunoştinţe sigure a lumii perceptibile. De aceea, pentru a înţelege criza spirituală îndeobşte şi criza filosofică îndeosebi a vremurilor moderne, se impune să schiţăm notele definitorii ale noii ştiinţe a naturii.

Noua ştiinţă orientează spiritele spre lumea de aci, spre natură, spre lumea "imanentă", nu spre "transcendent", cum cereau cultura medievală şi, cel puţin în parte, chiar şi cea antică. Astfel, cu ajutorul noii ştiinţe, omenirea îşi caută sensul existenţei sale, împotriva idealului tradiţional, în cadrul vieţii pămînteşti. Se cultivă latura naturală a individului, se proclamă descătuşarea lui de opreliştele supranaturale, se legitimează împotriva ascetismului dinainte aspiraţiile spre fericire în viaţa "de aci". Odată cu îndreptarea ei spre natură, ştiinţa nouă găseşte cel mai preţios aliat în spiritul critic, adică în voinţa de a pune limite, de a face deosebiri riguroase, de a impune o disciplină, în sfîrşit, de a elimina orice antropomorfism, orice irupere a subiectivităţii. Ştiinţa nouă a naturii e însufleţită în acelaşi timp de tendinţa spre imanent şi de spiritul critic, fiindcă ea vrea să fie obiectivă, impersonală pînă la anonimat.

Toate aceste note ale ştiinţei naturale, întărite de dorinţa omului de a se simţi fericit pe pămînt, sînt tot atîtea lovituri împotriva metafizicii în sensul ei tradiţional, deci împotriva năzuinţei de a căuta Absolutul într-o lume transcendentă, "dincolo de natură", într-o sferă "meta-fizică". Între mentalitatea modernă, educată ştiinţific-critic, şi metafizică s-a ivit o incompatibilitate profundă, un conflict ireductibil. Un sistem metafizic apare de acum anacronic, asemenea unui sistem de guvernămînt bazat pe dreptul de origine divină[1]. Noua ştiinţă a naturii e încredinţată că

[1] Paolo Filiasi Carcano, *Crisi della civiltà*, 1939, p. 26.

Scanned with CamScanner

numai ea, nu și metafizica, posedă obiectivitate, respectă spiritul critic și deci satisface nevoia clarității. Mediul absoarbe nesățios datele științelor pozitive, iar tot ce se împotrivește acestora este dinainte condamnat să vegeteze sau, pentru salvarea proprie, să dorească moartea Științei.

Drama cugetării moderne apare îndată ce se constată că viața noastră, pe de o parte, nu se mai poate rezema pe o metafizică, pe o credință internă, pe o sublimă Sinteză, dînd naștere pentru prima oară la o civilizație fără metafizică, iar de altă parte, cu toate că și-a găsit rostul în lumea experienței, ea tînjește după o metafizică, nu poate renunța la orice metafizică. Deci nici cu metafizică, nici fără metafizică.

Filosofia, amenințată a dispărea odată cu metafizica în fața științei, sacrifică noului spirit științific sau critic partea cea mai prețioasă din sine, metafizica, și își dă seama că pentru ea este un adevărat "a fi sau a nu fi" solidaritatea cu spiritul științific. Filosofia a pactizat cu știința biruitoare în scopul de a-și asigura neatîrnarea, după amputarea metafizicii. Se pare că jertfa atît de grea a filosofiei a fost zadarnică. Științele speciale, în proaspătul lor imperialism, nesocotind îndreptățitele cerințe ale filosofiei, cu o naivă lăcomie au năzuit să absoarbă filosofia sub pretextul că numai științele pot înfiripa o "filosofie științifică", a cărei temă e sau o coordonare, o sinteză a rezultatelor celor mai generale obținute de științele speciale (pozitivismul lui Aug. Comte) sau numai statornicirea enunțurilor cu sens (neopozitivismul "Cercului vienez"). Cîtă mizerie într-o asemenea "filosofie științifică"!

Din pricina acestor exagerate cerințe ale științei îmbătate de succesele ei, a urmat în veacul trecut și încă mai pronunțat în veacul nostru reacția: filosofia s-a solidarizat din nou cu metafizica și a pornit la contraatac, pentru a zdruncina "valoarea științei", dacă nu chiar a o suprima, cea ce e poate gîndul adevărat dar nemărturisit al contraatacului.

Lozinca acestei filosofii "antiștiințifice" mai mult decît "iraționaliste" este: "să salvăm metafizica!" Noi am putea primi lozinca, însă rămîne întrebarea: pe ce cale, cu ce mijloace să o salvăm? Oare distrugînd știința, renunțînd la spiritul științific? Aceasta e o utopie, întrucît știința pozitivă e un cîștig definitiv al culturii. Dar nu s-ar putea să scoborîm valoarea științei înfățișînd-o pe aceasta ca un simplu ansamblu de rețete tehnice?

Scanned with CamScanner

S-a încercat acest lucru însă cu slabe rezultate, fiindcă în acele reţete dăinuieşte viu spiritul de pozitivitate, spiritul ştiinţific şi critic. De aceea degradarea şi dezrădăcinarea ştiinţei s-au dublat cu o altă năzuinţă, cu aceea de a apela în sprijinirea metafizicii la alte mijloace de cunoştinţă decît cele "intelectuale" şi "raţionale", la intuiţie, credinţă, instinct, sentiment, acţiune. Dar, în calea iraţionalismului contemporan se ridică necruţător spiritul critic pe care nu-l putem renega fără a nu ucide ceea ce e mai valoros în personalitatea noastră: reflecţia, garanţia autonomiei. Totuşi în această direcţie, în subminarea spiritului critic, se lucrează pentru intronarea metafizicii, cum a constatat olandezul Huizinga în capitolul *Declinul spiritului critic* din opera sa de filosofie a culturii cu titlul, în traducerea franceză, *Incertitudes* (1939).

2. Adevărata dramă a filosofiei moderne e că, după ce a eliberat individul de orice autoritate, după o descătuşare ce a mers în veacul al 19-lea pînă la anarhie şi nihilism, cum a diagnosticat Fr. Nietzsche, ea se străduie acum să restabilească autoritatea fundînd-o pe critică, pe ştiinţă, nu pe revelaţie. Aci e punctul sensibil al cugetării contemporane. Poate fi spiritul critic al ştiinţei un temei destul de solid pentru restabilirea autorităţii şi se poate lipsi noua autoritate de orice fel de metafizică?

Ne preocupă numai a doua parte a întrebării: posibilitatea de a salva metafizica. Dezbaterile vremii noastre arată că mai rămîn metafizicii deschise două căi, amîndouă fiind de acord, mai mult sau mai puţin izbutit, cu spiritul critic şi pozitivitatea ştiinţei. De o parte este prehensiunea iraţională a unui transcendent indeterminabil, a unei realităţi metafizice obscure, abisale, care scapă criticii prin chiar natura sa obscură. În această genună se află prins fiecare din noi în nuda se "existenţă", atras magnetic de moarte, înfăşurat în tunica de Nessus a anxietăţii. Această formulă metafizică este întrupată de "filosofia existenţei" *(Existenzphilosophie)* a unui Martin Heidegger şi Karl Jaspers şi este inspirată de doi gînditori ai veacului trecut, gînditori ce stau la antipozi în ce priveşte rezultatele, dar care concordă în metoda de a gîndi: danezul Sören Kierkegaard, un Hrist romantic şi protestant, şi Fr. Nietzsche, Antihrist înamorat de Viaţă - de o parte credinţa pură, de alta viaţa pură. Caracteristic şi deci impresionant în "filosofia existenţei" e

Scanned with CamScanner

că, pe de o parte, realitatea metafizică rămîne învăluită în mister, ceea ce împacă deopotrivă agnosticismul pozitivist și iraționalismul credinței, iar, de altă parte, misterul nu e cel creștin, ci mai degrabă e budist, întrucît e numit "Nimicul", Nirvana. Jaspers vorbește numai de "Transcendent", însă nu și de Dumnezeu, așadar el evită cu orice preț de a-l determina.

A doua formulă e o metafizică ipotetică, modestă în pretențiile ei de a oglindi realitatea, însă rezemată pe toate faptele, pe întreaga experiență, avînd drept țintă nu depășirea experienței, ci adîncirea ei. Sensul metafizic nu plutește deasupra faptelor sau dincolo de ele, ci pulsează viu înlăuntrul lor. Această a doua întrupare a noului mesaj metafizic respectă spiritul critic și pozitivitatea mai mult decît cea dintîi care, în dorința ei de a îndestula cît mai multe "trebuințe interne", nu se împiedică de prea multe scrupule teoretice. Ceea ce pînă aci ne-am mulțumit a schița, urmează a primi în cele ce urmează odată cu legitimarea istorico-sistematică și dezvoltarea cuvenită. Deocamdată adăugăm unele lămuriri asupra destinului metafizicii în ultimele trei veacuri.

3. Nu greșim spunînd că de la întemeietorul filosofiei moderne, de la Descartes pînă azi, metafizica a străbătut cele mai crude încercări, fiindcă s-a zbătut între dogmatism sau spontană încredere în puterea ei și scepticism sau suspendarea judecății metafizice, mutismul în fața transcendentului. E o minune că totuși metafizica a păstrat vitalitatea pînă în ceasul de față. Se repetă eticheta de efect "renașterea metafizicii", cu toate că aceasta n-a fost niciodată un cadavru, nici măcar în răstimpul cel mai sumbru al ființării ei, între 1840 și 1900. Însă adevărul ne silește să recunoaștem că în viața de azi a metafizicii, alături de momentul stenic al renovării, se înșiră încă două momente ce anulează pe primul: anarhia sistemelor metafizice, înmulțirea de simple încercări, schițe, veleități, de o parte, iar de altă parte întinderea neîncrederii față de aceste tentative, reapariția scepticismului. Mișunarea haotică de doctrine metafizice duce fatal la neutralizarea avîntului filosofic, iar renașterea se înfățișează ca o moarte continuă. Se vorbește de restaurarea metafizicii fără să se fi început prin a suprima cauzele ce au pricinuit disoluția ei. Aceste cauze - spiritul de pozitivitate și de critică - sînt încă în picioare, dacă nu tot așa de viguroase ca acum o sută de ani. Cîtă vreme va dăinui o știință

Scanned with CamScanner

exactă a naturii, iar omul își va face culcușul în "lumea de aci", metafizica va trăi din compromisuri și va trebui să renunțe, cum se va constata, la năzuința ei esențială: cunoașterea "transcendentului".

Cel dintîi moment critic al metafizicii moderne nu este, cum s-ar părea, curentul empirist englez de la Locke pînă la Hume, fiindcă în acest curent, cu toată tendința sa de destrămare prin reducere la fapte singulare de conștiință, există o "metafizică latentă" sau implicită, ci e doctrina "criticistă" a lui Kant, cu toate că și față de aceasta vom face la vreme rezerve. Atitudinea lui Kant în ce privește metafizica este de o complexitate ce rătăcește pe istoric. Fapt e că fondatorul criticismului a cunoscut în lunga sa evoluție filosofică un moment de profundă descurajare metafizică, cum se întrevede în opera *Visurile unui vizionar lămurite prin visurile metafizicii*. În această operă, el exclamă sarcastic: "destinul meu a fost de a mă fi îndrăgostit de metafizică, deși nu mă pot lăuda că am primit decît rareori din partea ei mărturii de favoruri" și ne lasă a înțelege că vina nu o poartă el, ci această venerabilă știință dizgrațiată și ca atare incapabilă de a mai împărți favoruri. Că filosofia criticistă nu înseamnă desființarea oricărei metafizici noi am dovedit-o și cu alt prilej (vezi monografia noastră, *Kant*) și o vom face din nou îndată. Gîndul constant al lui Kant corespunde situației noi în care se afla metafizica în urma constituirii spiritului științific: a face din critică, din analiza mijloacelor de cunoaștere, din Rațiune, reazemul cel mai solid al unei metafizici noi.

Că filosofia critică în supozițiile și rezultatele ei nu duce neapărat la destrămarea metafizicii dovedește avîntul fără precedent al acestei discipline la "epigoni", îndeosebi la exponenții idealismului speculativ, la Fichte, Schelling, Hegel, din firimiturile cărei filosofii trăiesc atîția în ceasul de față. Hegel, în prefața primei ediții la *Logica* din 1812 scria: "Întrucît știința și intelectul comun și-au dat mîna pentru a pricinui declinul metafizicii, ni s-a desfășurat înaintea ochilor această stranie priveliște de a vedea un popor cult fără metafizică, asemenea unui templu altminteri felurit împodobit, însă fără sfînta sfintelor". Ceea ce lipsește vremii noastre, spunea același gînditor în cuvîntarea de deschidere a prelegerilor sale în 1818 la Universitatea din Berlin, este: "Curajul adevărului (der Mut der Wahrheit), credința în puterea spiritului *(Glauben an die Macht des Geistes)*, prima condiție a studiului filosofic: omul

Scanned with CamScanner

trebuie să se cinstească pe sine şi să se considere vrednic de cele mai înalte lucruri". Dar "curajul adevărului" este sufletul oricărei filosofii, nu numai al metafizicii; el este altceva decît temeritate fără simţul răspunderii şi fără "tactul posibilului", de aceea el reclamă o lucidă şi onestă inventariere a puterilor ce ne stau la îndemînă, cum şi o primă orientare în tărîmul de prospectat.

4. Începem prin a înfiripa o determinare cît mai strînsă a metafizicii, avînd înaintea ochilor nu numai munca trecutului dar şi străduinţele prezentului. Ce e dar metafizica? Întrebarea pune în încurcătură pe cel doritor de a găsi o determinare esenţială, care să îmbrăţişeze toate formele istorice ale metafizicii; însă ea nu rămîne fără un răspuns cînd renunţăm de a sublinia numai deosebirile şi conflictele, cum se întîmplă azi destul de des. Dacă deschidem bunăoară vocabularul filosofic al lui André Lalande, ne izbeşte felurimea de definiţii date metafizicii şi nu mai puţin descurajarea autorului de a ieşi din acest labirint. "Il est douteux - spune el - qu'on puisse soit ramener à l'unité les différents sens du mot métaphysique, soit s'accorder pour donner la préférence à l'un d'entre eux". Cîntărind cu atenţie numitele înţelesuri, constatăm că cel puţin reducerea lor e posibilă. Acordînd acum audienţă glasurilor prezente, ne surprinde încă mai mult varietatea de sensuri - aproape toate sensurile trecute ale metafizicii stau alături de cele noi. Pe drept cuvînt se poate spune cu Paul Menzer că marea scădere a gîndirii prezente e că n-a făcut sforţarea necesară de a statornici obiectul şi metoda metafizicii. Cum ţinta noastră este o înfăţişare cît mai nepărtinitoare, deci completă, a problemelor şi liniilor principale de soluţionare, nu putem ocoli obligaţia de a ţărmuri tema metafizicii şi de a supune unei strînse discuţii obiecţiile mai însemnate aduse metafizicii în veacul din urmă. Nu vom pierde din vedere un lucru: termenul de metafizică are o istorie pe care trebuie să o respectăm. Dar nu mai puţin recunoaştem că sub nume vechi se pot strecura lucruri noi, pe faţă, nu de contrabandă. Nu e îngăduit a moderniza în credinţa că astfel restabilim "adevăratul sens" al metafizicii.

Un prim punct e unanim recunoscut: metafizica se îndreaptă spre realitate, existenţă sau fiinţă, termeni sinonimi în cazul de faţă. Aristotel, care a proclamat cel dintîi neatîrnarea disciplinei noastre, i-a atribuit

Scanned with CamScanner

două teme, nediferențiate îndeajuns la el, fiindcă ele exprimă, cum au documentat studiile recente ale lui Werner Jäger, două strate diferite din evoluția gîndirii aristotelice: stratul mai vechi, platonic, și cel mai nou, propriu aristotelic. Vom începe cu aceasta din urmă, pentru care Aristotel întrebuințează numele de "prima filosofie" - cel de "metafizică" va fi consacrat mult mai tîrziu. Metafizica are ca obiect "existența ca existență" *(ens qua ens)*, deci tot ce există întrucît există, independent de proprietățile cantitative și calitative ale existentului. Existența ca existență îmbrățișează acele noțiuni fundamentale care nu lipsesc niciunui existent. Celălalt strat mai vechi, pentru care Aristotel rezervă numele de "teologie", se referă la Existența sau Ființa supremă, la izvorul oricărei realități. Pe scurt, celor două teme metafizice le corespund două titulaturi clasice: *ontologia*, doctrina existenței ca existență *(on)*, și *teologia*, doctrina existenței în gradul cel mai înalt.

Din această primă determinare decurge că metafizica nu se ocupă cu orice fel de existență sau realitate. Nu tot ce e real cade în sarcina logică a metafizicii. Științele speciale ale realului cercetează și ele diferite sectoare ale realității, anume acelea date în experiența fie externă prin organele sensoriale, fie internă. Tot ce e obiect de experiență revine unei științe speciale și pozitive care se constituie neatîrnat de metafizică. Există desigur în orice știință specială o "metafizică latentă", adesea trecută cu vederea: convingerea că lumea experienței nu istovește întreaga existență. Chiar la Aristotel "fizica" sau "a doua știință" putea fi cercetată "înainte" de metafizică. Această independență metodologică a fizicii s-a încoronat cu un fel de metafizică negativă, printr-un fel de "fizicalism", care proclamă corpul, fizicul, drept singura realitate, iar "metafizicul", incorporalul, ca o ficțiune.

Urmează dar că existența metafizică nu e existența empirică, dată printr-unul din cele două izvoare ale experienței, ci este o existență suprasensibilă, metempirică, dincolo de orice afectare prin simțuri (extern sau intern). Aici descoperim cel dintîi echivoc al metafizicii tradiționale. Realitatea metafizică stă oare dincolo de orice fel de experiență, deci dincolo nu numai de experiența externă a corpului (a materialului), dar și de aceea internă a sufletescului, sau numai dincolo de experiența fizică, nu și de cea internă? Metafizica acordă netăgăduită precădere

Scanned with CamScanner

spiritului şi drept urmare e înclinată a confunda realitatea suprasensibilă cu realitatea spirituală. Dar realitatea spirituală nu este şi ea obiect de experienţă internă, psihologica. Sau despărţim hotărît, săpăm o prăpastie între experienţa externă a corpurilor şi experienţa internă a sufletului, decretînd că aceasta prinde o realitate mai profundă? Că în experienţa internă noi prindem realitatea care scapă experienţei externe e o convingere care se întîlneşte la mulţi gînditori moderni de la Descartes pînă la un Franz Brentano, Alfred Fouillée şi alţii. Nu e însă şi convingerea lui Aristotel şi a tradiţiei metafizice. Tradiţia socoteşte că realitatea metafizică spirituală nu e obiect de nici un fel de experienţă, deci nici de experienţă internă. Existenţa lui Dumnezeu nu e dată nici experienţei lăuntrice. Realitatea metafizică e o realitate superioară, deci şi spiritualitatea metafizică e o spiritualitate superioară.

Cum rămîne însă cu cealaltă temă a metafizicii: existenţa ca existenţă, neatîrnată de orice existent? Tradiţia socoteşte că existenţa pură are şi ea spiritualitate sau imaterialitate negativă, întrucît se referă la noţiuni ce fac abstracţie de orice substrat material, iar prin universalitatea lor se aplică şi la Fiinţa supremă (de pildă noţiunile de "substanţă", "act" etc). În rezumat, metafizica se îndreaptă spre realitate, însă nu spre realitatea sensibilă, ci spre realitatea suprasensibilă, care este "adevărata realitate" sau "realitatea superioară". Realitatea superioară e o spiritualitate ce scapă nu numai experienţei prin organele simţurilor, dar şi experienţei interne. Cînd direcţia materialistă declară corpul "adevărata realitate", la care se reduce şi sufletul, ea face metafizică, întrucît corpul ce "produce" sufletul nu e obiect de experienţă, ci un obiect metafizic, o materie ce de-abia se deosebeşte de o spiritualitate obscură, inconştientă.

Dacă acum numim "realitatea superioară" *esenţa* lucrurilor, ajungem la următoarea definiţie a metafizicii: *metafizica e ştiinţa realităţii superioare sau a esenţei imateriale (spirituale) a lumii*. Esenţa se opune accidentului, fenomenului, şi ca atare ea este durabilă, eternă. Întrucît esenţa nu e supusă legii schimbării, metafizica are ca obiect eternul: iar întrucît eternul nu e dependent de nimic, deci, întrucît e Absolut şi Infinit, definiţia de mai sus poate fi modificată aşa: *metafizica e ştiinţa Absolutului, Necondiţionatului şi Infinitului*. Toate acestea sunt sinonime ale termenului metafizic iniţial: obiectul metafizic e "adevărata" realitate

Scanned with CamScanner

care nu e dată în experiență, iar realitatea "adevărată" este imutabilă, în fața căreia lumea sensibilă pălește ca o iluzie sau ca un vis din cauza caracterului ei schimbător. De o parte eternitatea metafizică, de alta devenirea sensibilă. Fr. Engels rezumă cu pătrundere această străveche situație filosofică: metafizica imobilizează totul; în opoziție cu ea "dialectica" este știința devenirii sensibile sau materiale. "Dialectica nu e nimic altceva decît știința legilor generale ale mișcării și evoluției în natură, în societatea umană și în gîndire" (Engels: *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft*, ed. 12, p. 144).

5. Realitatea absolută a fost numită și *transcendentă*. Timpul nostru, care nu se sfiește a abuza de cuvîntul "metafizică", are predilecție și pentru acela de "transcendent", care a fost una din temele cele mai dezbătute la Congresul internațional de filosofie din 1937. Numai că, de la început, se impune o precizare pentru a dezarma un al doilea echivoc de asemenea răspîndit. "Transcendent" și corelativul său "imanent" au în cugetarea contemporană două înțelesuri diferite, deși conexate uneori, și de aceea primejdia confundării lor e reală. Transcendentul e un termen de relație, deci implică doi factori: unul care e depășit și altul care depășește. Tot așa la imanent. Poate fi depășită sau numai conștiința fiecăruia ("stă dincolo de conștiință") sau lumea empirică în întregime, inclusiv propria conștiință ("stă dincolo de lumea noastră"). De asemenea, imanent e sau ceea ce se află în conștiința fiecăruia, sau ceea ce se află *în* lumea de aci, sensibilă, studiată de științele speciale. Transcendentul metafizic e ceea ce se află "dincolo" de lumea noastră; celălalt transcendent, numit epistemologic sau de teoria cunoștinței, e ceea ce se află dincolo de conștiința mea. Desigur, realitatea metafizică se află "dincolo" nu numai de realitatea sensibilă, naturală, dar și de conștiința mea, deci e transcendentă în amîndouă sensurile. Realitatea sensibilă e transcendentă numai față de conștiința mea, însă față de sfera metafizică ea reprezintă imanentul. Îndeobște, sensul cel mai obișnuit, în cugetarea de azi, al transcendentului și imanentului e cel de teoria cunoștinței, nu cel metafizic. Așa-numita "filosofie imanentă" din Germania (d. p. W. Schuppe) reduce existentul la "a exista conștient".

Numai amestecul celor două sensuri a făcut pe un Em. Meyerson să

Scanned with CamScanner

enunțe că științele naturale, contrar pozitivismului, au la bază supoziții "metafizice" sau "ontologice", fiindcă ele se ocupă cu lucruri, cu electroni, atomi, celule, roce etc., nu, cum crede pozitivismul de precădere german[1], cu senzații, cu stări de conștiință, cu "imanentul". Metafizica se poate dispensa de asemenea apologii care confundă transcendentul metafizic cu cel epistemologic sau care, mai degrabă, socotește că transcendent e tot una cu metafizic.

Spuneam că metafizica explorează realitatea suprasensibilă spirituală, de dincolo de spațiu și timp, care este izvorul oricărei realități sensibile din spațiu și timp și astfel *totalizează* sau unifică orice existență. Accentul cade acum asupra funcției de *totalizare*. Semnificativ e că nu întîlnim cercetări de specialitate în metafizică, așa cum avem în științele pozitive. Desigur, metafizica cunoaște și ea regiuni mai restrînse, însă în alt sens decît în științe, întrucît preocuparea disciplinei noastre e unitatea, totalitatea Ființei suprasensibile. Școala lui Wolff, dominantă în Germania secolului al 18-lea și influentă peste tot în Europa pînă la începutul veacului al 19-lea, - cum se constată de pildă la Eufrosin Poteca - a împărțit domeniul metafizic astfel: *ontologia* e disciplina cea mai generală a metafizicii, întrucît cercetează orice existent ca existent, vin apoi sferele mai determinate ale existentului: *cosmologia* (teoria universului material), *psihologia* și în sfîrșit *teologia* în care existentul particular își găsește unitatea și rațiunea primă. Vom vedea îndată de ce aceste discipline sunt toate *raționale* și se opun disciplinelor corespunzătoare empirice.

Năzuința metafizicii spre unitate și totalitate explică unele definiții contemporane ale disciplinei noastre, cum e aceea tipică a lui Erich Becher: metafizica e știința realității totale și a părților privite în relație cu totalitatea (*Einführung in die Philosophie, 1926, p. 161*). Și această definiție închide un echivoc, căci totalitatea realității poate fi *suma* realităților empirice de care se ocupă științele speciale, deci poate fi *întreaga* realitate a lumii noastre. Pentru metafizică, totalitatea realității metafizice e mai mult decît suma sau adițiunea părților empirice, este

[1] Pozitivismul francez al lui Comte primește spontan obiectivitatea sau realitatea lumii empirice.

Scanned with CamScanner

acel plus ce depășește orice realitate "mundană", pe scurt, totalizarea sau unificarea lumii experienței se face dincolo de experiență și de aceea reprezintă Necondiționatul, non-relativul, în vreme ce experiența rămîne în condiționat și finit. Astfel definiția de mai sus se întregește astfel: metafizica e știința esenței imateriale (spirituale), datorită căreia lumea e unificată sau totalizată. Convingerea subînțeleasă a acestei definiții e că lumea experienței, oricît am străbate-o și am cunoaște-o, nu are unitate, ci rămîne fragmentară, haotică, oarecum cerînd ea însăși o depășire metafizică, o transcendare, pentru a fi integrată. E răspîndită credința că lumea experienței solicită ea însăși o întregire prin metafizică. Nu cumva această întregire e implorată, nu de experiență ca atare, ci de o experiență rău înțeleasă, trunchiată, de o experiență căreia i s-a răpit unitatea, pentru a fi transpusă "dincolo"? E o întrebare ce merită a fi meditată.

6. Odată statornicit acest sens, cel mai vechi și persistent, al metafizicii, odată statornicită accepția tradițională a disciplinei noastre, se ridică o întrebare de temut: *cum* putem cunoaște realitatea suprasensibilă și *ce* cunoaștem din ea? E nimerit să reamintim cerința primordială a metafizicii: ea posedă cunoștințe apodictice și deci oferă adevăruri neîndoioase. Filosofia clasică a avut un singur răspuns: cunoaștem în mod sigur realitatea transfizică, întrucît suntem în posesia unui instrument superior de cunoștință adecvat realității eterne: Rațiunea, Gîndirea pură, Ideea ce nu vine din experiență. Metafizica tradițională înzestrează Rațiunea pură cu puterea de a oglindi credincios realitatea absolută, de a revela în lumina Ideii enigmele lumii, și drept urmare admite caracterul "inteligibil" al existenței. Realitatea necondiționată e numită Noumen sau Inteligibil, iar metafizica apuseană, pînă în vremea noastră, a fost solidară cu raționalismul. Prin apelul la gîndirea pură, metafizica devine nu numai o știință printre celelalte, ci știința cea mai desăvîrșită, "regina științelor", a cărei certitudine este infinit superioară celei din fizică, întrucît obiectul ei, transparent Rațiunii, este eternul, imutabilul, esențialul, în vreme ce obiectul fizicii este sensibilul supus schimbării. Pînă în pragul gîndirii moderne, fizica a fost socotită ca o știință inferioară care oferă numai rezultate probabile, în timp ce metafizica monopoliza certi-

Scanned with CamScanner

tudinea științifică. Aci se dezvăluie revoluția adîncă săvîrșită de cugetarea modernă, care răstoarnă raporturile: în măsură ce fizica, rezemată pe matematică, obținea titlul de știință-model, metafizica se vedea deposedată de gloria ei de altă dată și de pretențiile hegemoniei. Iar atunci cînd critica va acorda fizicii numai grad de probabilitate în cunoștințele ei, metafizica nu se va bucura nici măcar de această modestă certitudine, afară numai dacă nu recurge, mai mult sau mai puțin fericit, la mijloace de cunoaștere suprasensibile, necunoscute fizicii. Tendința de a încorona gîndirea pură, Rațiunea, printr-o "intuiție intelectuală", printr-o viziune sublimă, e prezentă în toate sistemele raționalismului metafizic de la erosul platonic pînă la intuiția lui Schelling.

Încrederea nezdruncinată în plenipotența Rațiunii însuflețește metafizica, fiindcă ea își înfige rădăcinile în ordinea teologică. Rațiunea noastră, izvorul științei absolute, are o aureolă dumnezeiască. Dumnezeu este Logos, Rațiune, iar gîndirea umană este imaginea finită a celei infinite. Pe scurt, raționalismul metafizic poseda certitudinea științifică, fiindcă beneficia de o spontană acoperire din partea religiei europene: Dumnezeul lui Platon, Aristotel, ca și acela al gînditorilor medievali (Augustin, Abaelard, Toma) se confundă cu Rațiunea, cu Ordinea absolută.

7. Convingerea raționalistă sprijină deopotrivă metafizica modernă, de structură carteziană, a lui Malebranche, Spinoza și Leibniz. Metoda noii metafizici carteziene este strict rațională, *a priori*, deductivă, după modelul matematicii, deci cel puțin cu aceeași pretenție de siguranță ca și fizica nouă. Metafizica lui Descartes se crede superioară în evidență metafizicii lui Aristotel, este o matematică a Absolutului, cum fizica era o matematică a sensibilului.

Dar prima metafizică modernă, aceea a lui Descartes, cu toate că are la temelia ei același postulat al Rațiunii, izvor de cunoștință apodictică, e nevoită, în scopul legitimării ei, de a introduce un element nou care părea că-i este la început favorabil, dar se va dovedi fatal străduințelor ei. Introducerea noului element era dictată de lupta ce avea de purtat metafizica nouă cu știința naturii ridicată la rangul de model al certitudinii. Știința naturii a unui Kepler, Galilei, Harvey, Huyghens, se defi-

Scanned with CamScanner

neşte prin hotărîrea de a explica procesele materiale tot prin cauze materiale, deci de a întocmi o explicaţie pur mecanică a lumii, în timp ce fizica antică şi medievală explica aceeaşi lume prin cauze oarecum spirituale, prin "forme" sau "acte" substanţiale şi calitative ("caldul", "recele", "uscatul", "umedul" etc). Cu alte cuvinte, fizica modernă se putea lipsi de reazemul metafizicii, în vreme ce fizica veche explica lumea sensibilă prin cauze inteligibile sau metafizice. De aceea fizica antică întreţine cele mai bune raporturi nu numai cu metafizica dar şi cu religia creştină. Ea e structurată metafizic şi religios.

Odată descoperită explicaţia mecanică sau explicaţia lumii sensibile prin cauze tot sensibile, pe scurt, odată descoperită explicaţia imanentă a lumii, se iscau cele mai grave probleme: ce rost mai are spiritul uman cu libertatea lui şi cu aspiraţiile de nemurire, ce rost mai are Spiritul în genere într-o lume mecanică, într-o lume ce se conduce prin forţe materiale? Există oare Dumnezeu, iar dacă există, este el numai un creator de maşină, a cărei perfecţie cere să se conducă singură fără intervenţii miraculoase din afară, este el numai un Ceasornicar, numai un Arhitect? Ce rost mai are într-o lume ce se explică imanent explicaţia transcendentă a metafizicii?

Înţelegem acum năzuinţa filosofiei moderne, de la începuturile ei, de a întări poziţia spiritului, şi această năzuinţă găseşte prima întrupare în sistemul lui Descartes care asigură ca prim adevăr, dincolo de îndoială, existenţa eului, a gîndirii pure, a Raţiunii. *Cogito-sum* este noul element al filosofiei moderne. Această filosofie, date fiind obligaţiile ei în faţa fizicii, are o pronunţată tendinţă spiritualistă eare istoriceşte se manifestă pe trei linii: a) Descoperă că realitatea se reduce la "unităţi" (monade) spirituale şi raţionale. E teza lui Leibniz reluată cu variante pînă în vremea noastră. De altminteri, monismul spiritualist, proclamarea Spiritului ca unica realitate sau ca realitate "superioară" (metafizică), nu se întîlneşte în cugetarea veche, pentru cuvîntul că atunci realitatea materiei nu era o primejdie pentru aceea a spiritului. În scopul de a micşora valoarea fizicii noi, filosofia modernă reduce obiectul ei, materia, corporalul, la "forţe" psihice. b) Mai îndrăzneaţă e teza care degradează fizica arătînd că realitatea sensibilă e un produs al Raţiunii. Aceasta e teza lui Kant. c) În sfîrşit, ambele teze pot fi unite, cum se întîlneşte în

Scanned with CamScanner

sistemul lui Hegel, în cea din urmă metafizică în stil mare a Apusului: lumea este creația treptată, evolutivă, prin "mișcare" dialectică, a Ideii, a Rațiunii, însă Rațiunea nu este cea umană (Kant), ci este Rațiunea infinită divină. Primejdia nouă era panteismul sau confundarea lui Dumnezeu cu natura și spiritele finite.

Asupra punctelor esențiale de mai sus vom reveni îndată. Înainte de a face un pas mai departe, relevăm una din principalele definiții ale metafizicii, anume aceea rezemată mai mult pe instrumentul de cunoaștere, pe Rațiune, decît pe obiectul metafizicii, pe realitatea "superioară": *metafizica e știința rațiunii pure*. Nu ar fi nimic de spus, în principiu, contra acestei definiții, dacă ea ar subînțelege că prin rațiune avem acces la realitatea suprasensibilă. Nu e exclus însă a avea o cunoștință prin pura rațiune și totuși aceasta să nu fie capabilă a pătrunde pînă la existența absolută, pînă la *calitățile* acesteia. Tocmai aceasta e convingerea filosofiei lui Kant, a celui dintîi moment critic din metafizica modernă.

8. Cu acesta ajungem la principalele obiecții împotriva metafizicii. Ele pot fi reduse la două. a) Există o ordine metafizică, însă ea nu poate fi cunoscută. E poziția lui Kant, pe care noi o formulăm cu rezerve, întrucît nu este chestie mai controversată decît situația metafizicii în sistemul kantian. Dar aceeași este și poziția unor gînditori cu pronunțate înclinări pentru pozitivism, cum tipic e bunăoară Herbert Spencer care împarte domeniul realității în cognoscibil și incognoscibil. Prin urmare e o poziție difuză, familiară gîndirii veacului trecut, o poziție popularizată chiar. b) Ordinea metafizică ar putea fi cunoscută, dar nu există; incognoscibilul e inexistentul. Ceea ce pretinde a fi realitatea maximă e o iluzie. Aceasta e poziția mai nouă, radical antimetafizică, a *pozitivismului* de diferite nuanțe, de la pozitivismul realist al lui Aug. Comte și pozitivismul idealist - realitatea se reduce la "senzații" - al lui Ernst Mach, pînă la neopozitivismul obiectivist al "Cercului vienez", la un Rudolf Carnap, de pildă. Neopozitivismul contemporan reprezintă nivelul cel mai scăzut al metafizicii și metodei raționaliste a acesteia, întrucît numita doctrină recunoaște gîndirii pure numai caracterul de tautologie, de analiză: rațiunea nu aduce nimic nou "trăirilor", în afară de capacitatea

Scanned with CamScanner

de a exprima în termeni echivalenți sensurile de la început. Vom expune și aprecia în linii largi pe fiecare din cele două poziții antimetafizice.

Atitudinea lui Kant față de metafizică nu e o chestie deplin lămurită. Mai sînt și azi istorici care vorbesc de un Kant distrugător al oricărei metafizici. *Critica rațiunii pure* ar fi mormîntul metafizicii tradiționale. Fărîma de adevăr din acest clișeu o vom cunoaște îndată, însă totodată vom descoperi că la Kant trebuie să vorbim mai degrabă de o pletoră de metafizici, anume de trei înțelesuri diferite ale metafizicii. Revoluția kantiană rezidă în ruinarea încrederii în valoarea obiectivă a Rațiunii pure, deci în capacitatea acesteia de a transcende lumea sensibilă pentru a dezvălui realitatea necondiționată. Ruinarea încrederii în compentența realistă a Rațiunii are o motivare profundă nu totdeauna pusă în lumina cuvenită. Două sunt motivele zdruncinării încrederii: unul de ordin teoretic, celălalt de ordin practic. Știm, deosebirea aceasta dintre teoretic și practic nu spune prea mult, dar de data aceasta ea este nu numai utilă expunerii, dar la locul ei din punctul de vedere al naturii lucrurilor.

Ceea ce surprinde la motivul teoretic al neîncrederii în virtutea metafizică a gîndirii pure e că el izvorăște din ducerea pînă la capăt, prin dezvoltare consecventă, a proprietății esențiale a Rațiunii: activitatea spontană, puterea ei creatoare. Dacă Rațiunea e activitate spontană, ea nu poate oglindi realitatea, ci o construiește. De bună seamă, raționalismul metafizic tradițional cunoștea și el activitatea gîndirii, pe care o opunea pasivității sau receptivității caracteristică sensibilității, însă ciudat e că această activitate spontană era socotită drept un mijloc de a libera cunoștința de elementele tulburătoare ale sensibilității și de a o apropia de realitatea absolută. Sensibilitatea era străină lumii de dincolo, fiindcă era o receptivitate de stări individuale și schimbătoare; dimpotrivă rațiunea oglindea adîncul lucrurilor, fiindcă era spontană sau creatoare. "Întorsătura copernicană" a lui Kant stă în afirmarea că activitatea spontană face gîndirea inaptă oglindirii esențelor, realităților absolute. De ce? Răspunsul nu e mai puțin caracteristic filosofiei kantiene. Rațiunea, dacă e activitate spontană, e o totalitate de funcții unificatoare, de "sinteze", de *forme* ce emană din unitatea sintetică a Gîndirii sau "Conștiinței în genere", din această Formă supremă. La Kant, Rațiunea pierde competența metafizică în clipa în care e formalizată sau redusă la forme

Scanned with CamScanner

a priori. Formele sînt *a priori* întrucît ele nici nu decurg din experiență, nici nu se fundează logic pe aceasta.

În apriorismul logic și formal se afla un adăpost neașteptat pentru vechea metafizică. Acest adăpost e stricta deosebire între "a gîndi" și "a cunoaște". Întrucît formele *a priori* sînt independente de experiență, întrucît sînt pur inteligibile, ele corespund lumii inteligibile sau metafizice, însă corespund ca pure forme. Prin rațiunea pură putem *gîndi* realitatea absolută, putem ști cu siguranță că există, însă nu știm ce anume este, nu o putem cunoaște, deoarece cunoștința presupune pe lîngă forme un conținut, o materie de ordonat sau sintetizat, care la om este numai sensibilă sau empirică. La Dumnezeu și materia sau "intuiția" e inteligibilă, deci o creație, o spontaneitate. Deosebirea se explică pe deplin: Dumnezeu creează lumea; omul o constată, o are ca *dată*, iar datul uman e sensibil. Prin sensibilitate, lucrurile sînt date, prin intelect ele sînt gîndite, repeta Kant. Sensibilitatea, materialul de senzații, intuiția, este oarbă: gîndirea, singură, e goală. Deci nici intuiția singură sau multiplul, nici gîndirea izolată sau unitatea nu dau o cunoștință. Cunoștința ia naștere din conlucrarea lor, însă ea păstrează, în cele din urmă, pecetea materiei sensibile, nu a formei inteligibile. De aci concluzia cea mai izbitoare a criticismului kantian: cunoaștem numai lumea sensibilă care, fiind un produs și al formelor *a priori*, are caracterul de "fenomen", deci de apariție în și prin conștiința ordonatoare. Fenomenalitatea nu e însă aparență subiectivă, nu e subiectivitate, ci e obiectivitate, e o totalitate de legi care sînt tocmai acelea din fizica lui Newton. Astfel, noua știință a naturii era legitimată în pretențiile ei de apodicticitate. Dar lovitura era dublă, ceea ce explică răsunetul durabil al kantismului; în timp ce fizica, grandios sistematizată de Newton, era fundată ca o știință autentică, însă obiectul ei era degradat, "fenomenalizat", apărea ca un produs al activității spontane inerente spiritului. Cum vom vedea, contemporanii lui Kant au fost impresionați mai mult de afirmarea spontaneității Rațiunii decît de fenomenalizarea ordinei fizice. Valoarea eminentă a Spiritului era salvată; mecanismul era numai o formă de ordonare a exteriorului prin interior. Rațiunea pură este independentă de experiență, este deci, prin chiar structura ei, metafizică, însă ea nu folosește această independență pentru a depăși experiența, ci pentru a o constitui. Rațiunea e

Scanned with CamScanner

dincolo de experiență, însă e condiția oricărei experiențe și uzul ei legitim e numai în "limitele experienței posibile". Rațiunea are o funcție "transcendentală", nu transcendentă sau, în alți termeni, rațiunea e cercetată în "modurile ei de cunoaștere" care condiționează experiența, nu în "modurile de existență" transcendente experienței.

În acest chip s-a înfiripat la Kant o nouă metafizică despre care autorul ei spunea în *Prolegomene* că e destinată "a lua calea sigură a științei". Metafizica e știința apodictică a condițiilor *a priori*, constitutive și regulative, ale științei îndeosebi și ale culturii îndeobște. Metafizica, dintr-o filosofie a "lucrului în sine", gîndit dar nu cunoscut, devine o filosofie a fenomenelor cunoscute, pe scurt, devine o *metafizică critică*. Nu mai sîntem surprinși că în *Prolegomene* se afirmă că matematica pură și fizica pură sînt partea cea mai sigură a metafizicii. "Din fericire se întîmplă că chiar dacă nu putem admite că metafizica există de fapt ca știință, putem totuși spune cu încredere că o anumită cunoștință sintetică pură există și este dată *a priori*. Astfel sînt cunoștințele matematicii pure și acelea ale fizicii pure, căci aceste două științe cuprind judecăți universal recunoscute..." (*Prolegomene*, trad. rom. 41). Despre această "metafizică critică", Leon Chestov, reprezentant al iraționalismului contemporan, scrie așa: "Fiindcă înainte de critică metafizica aducea anumite lucruri și că după critică ea nu mai aduce nimic, s-ar părea natural de a ne întreba dacă nu cumva critica a secat izvoarele metafizicii? Altfel spus, poate nu metafizica e imposibilă, cum conchidea Kant, ci metafizica critică e imposibilă și fără folos, metafizica retrospectivă și prevăzătoare, care se teme de tot și întreabă pe toată lumea, care nu îndrăznește nimic - după terminologia lui Kant - metafizica devenită știință"[1].

Chestov nu vrea sau nu poate să fie drept față de Kant; nu vrea fiindcă pornește de la premisa că adevărul se dezvăluie numai prin cutezanță și că lui Kant i-a lipsit cutezanța. Două afirmații deopotrivă de false. Să căutăm dar a fi drepți și a înțelege formula critică sau criticistă a metafizicii. Vechea metafizică se credea chemată să depășească, prin

[1] L. Chestov: *Des sources des vérités métaphysiques*, "Revue philosophique", 1930, vol. II, p. 82-83.

Scanned with CamScanner

activitatea gîndirii pure, experienţa pentru a ancora în "realitatea superioară". Kant s-a crezut îndrituit a-şi pune întrebarea elementară: pentru ca raţiunea să depăşească experienţa (lumea sensibilă), nu trebuie oare ca aceasta să existe? El constată că lumea sensibilă nu există independent de activitatea spontană, de formele Raţiunii, ci aceasta condiţionează sau constituie experienţa. Raţiunea depăşeşte experienţa, însă numai pentru a o condiţiona; de aceea metafizica ştiinţifică nu stă "dincolo" de experienţă, ci "dincoace". Nu s-ar putea totuşi ca Raţiunea să aibă o dublă funcţie: să constituie experienţa şi apoi să o depăşească pentru a ajunge la lumea inteligibilă? Această poziţie e cunoscută lui Kant, întrucît el a susţinut-o în disertaţia inaugurală din 1770: *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*. Însă el a crezut că nu mai poate fi ţinută, după ce s-a recunoscut universalitatea caracterului pur formal al gîndirii pure. Exista totuşi o nouă posibilitate metafizică în chiar formalismul kantian.

Trecem acum la motivul practic mai adînc, în doctrina criticistă, motiv care lucrează de asemenea în spiritul unei metafizici de format tradiţional, însă totodată prefigurează o nouă metafizică. Esenţa raţiunii e activitatea spontană, autonomă, e deci libertatea - iată compensaţia formalismului. Dar libertatea omului cere ca realitatea absolută să nu fie cunoscută desăvîrşit, altminteri acţiunea noastră ar fi legată ineluctabil de cunoaşterea absolutului. Dacă ştim cum este realitatea în sine, dacă cunoaştem gîndurile Creatorului, noi nu putem lucra decît pe linia acestei cunoştinţe şi atunci nu mai sîntem liberi. Formalismul este efectul activităţii spontane, al libertăţii, iar libertatea e salvată numai dacă ignorăm esenţa Necondiţionatului. Libertatea, ca secret al realităţii, reclamă învăluirea acesteia în fenomene sau aparenţe sensibile, deci mascarea ei.

În puţine cuvinte, descoperim la Kant trei metafizici. Întîi e metafizica tradiţională, reprezentată de curentul Leibniz-Wolffian, mai mult subînţeleasă, întrucît ea se mărgineşte să susţină că Realitatea poate fi numai gîndită, nu însă şi cunoscută. Al doilea, e metafizica mărturisită, critică, fenomenalistă. Neocriticismul secolului al 19-lea de toate nuanţele, fie idealist ca în "Şcoala de la Marburg" (Cohen, Natorp) sau în "Şcoala badeză*" (Windelband, Rickert), fie realist (Alois Riehl),

* "Şcoala de la Baden" (n. ed.)

Scanned with CamScanner

nu cunoaște decît această metafizică, pe care însă o socotește drept o teorie a cunoștinței* cu atitudine negativă față de vechea metafizică. Îndeosebi neocriticismul a acreditat în lumea filosofică un Kant antimetafizician. Rezerva neocriticismului are o explicație; ea se împotrivea exceselor ce au fost săvîrșite în numele celei de a treia metafizici implicate în kantism, în "primatul rațiunii practice", al acțiunii autonome; așadar, în numele unei metafizici a Spontaneității, Libertății și Acțiunii, dezvoltate deplin de urmași, de la Fichte la Schopenhauer și pînă la contemporani, pînă la "filosofia existenței" a lui Heidegger și Jaspers, pînă la "realismul teist" al lui Maurice Blondel.

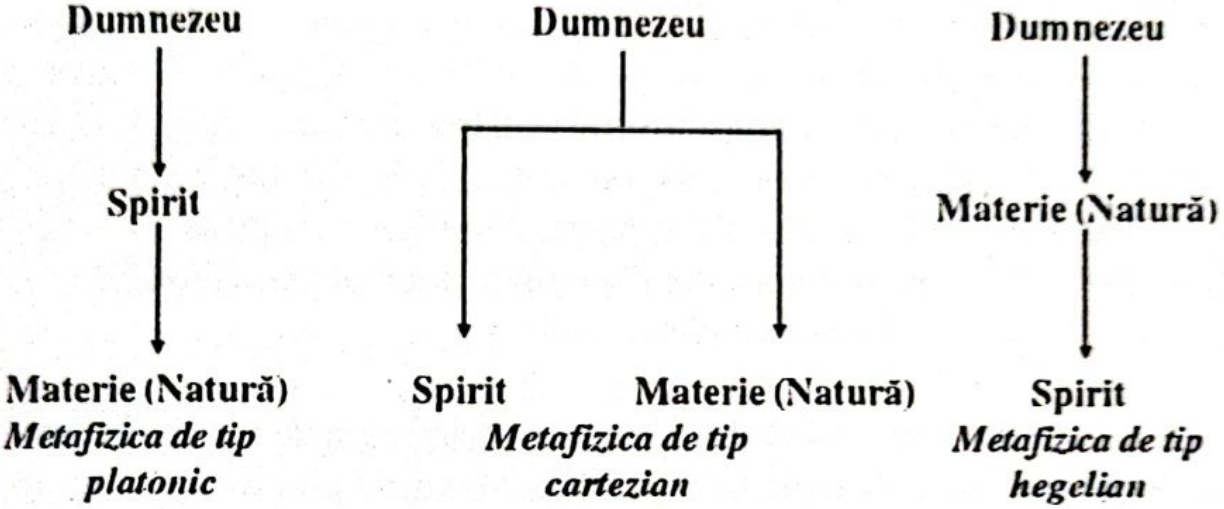
9. Pe motivul "acțiune", mai mult decît pe acela al "cunoștinței pure", se ridică metafizica de azi. Dacă Rațiunea practică are primatul, dacă realitatea absolută e spontaneitate, n-ar putea ea crea și materia cunoștinței - deci lumea - firește, urmînd ca ea să piardă caracterul uman și să devină Rațiunea divină care produce, ca momente evolutive, Natura sau "înstrăinarea de sine" și apoi Spiritul sau "întoarcerea la sine" - sau de la "în sine" la "în afară de sine" și în sfîrșit la "pentru sine"? Aceasta e teza fundamentală, prototeza, celei din urmă și celei mai cutezătoare speculații metafizice, pe care o putem numi "metafizica Spiritului" sau a "Eului" pentru a o deosebi de metafizica Obiectului, a Existenței în sine. În vreme ce vechea metafizică, ontologică, pornea de la "Existență" pentru a o dezvălui ca Spirit, noua metafizică pornește de la Spirit sau Gîndire, care prin activitatea sa se afirmă ca Existență. Acum, interesează nu atît deosebirea reală, dar subtilă, între cele două metafizici. Interesează în prima linie chipul cum Spiritul prin spontaneitatea sa face să înflorească, în lumea sa, bogăția Existenței. Activitatea creatoare a Spiritului e *negațiune*, dialectică, opoziție pe trepte suitoare. Prin negare de sine, Ideea produce în sine și prin sine întîi ceea ce e mai străin de sine, natura, și apoi spiritul concret (obiectiv sau colectiv) și cel individual. În vechea metafizică, Absolutul care e spirit produce din sine întîi sufletul cosmic, apoi sufletele individuale și în cele din urmă, ca o desăvîrșită uitare de sine, Materia sau Natura.

---

* Teorie a cunoașterii (n. ed.)

Scanned with CamScanner

Între metafizica veche de tip platonic şi metafizica nouă de tip hegelian, se intercalează metafizica de tip creştin cartezian, pentru care spiritul şi materia sunt deopotrivă create de Dumnezeu. Astfel, metafizica europeană a făurit următoarele trei scheme:



Metafizica Spiritului părea că a izbutit să potrivească idealul şi realul, libertatea omului şi deplina cunoaştere a Absolutului. Acordul se făcuse printr-un act ce evocă ambiţia Titanilor: ridicarea omului la treapta Divinităţii; confundarea spiritului uman cu cel dumnezeiesc. Acest corolar al noii metafizici irupe cu energia consecvenţei în filosofia "tinerilor hegelieni", cu deosebire la Ludwig Feuerbach şi prin acesta la Karl Marx.

Activismul modern, care aflase în cugetarea lui Hegel o stufoasă transcripţie metafizică, nu numai că supravieţuieşte declinului acelei cugetări titanice, dar chiar iese întărit. Întrucît el e strămutat din lumea de dincolo în lumea empirică "de aci", în viaţa omului, individual sau social. Strămutarea implica o îndoită posibilitate: să accentueze mai mult latura sensibilă sau "materială" a omului - e cazul lui K. Marx - dar mai ales - fiindcă această trăsătură e încă mai generală decît materialismul - să dezvolte activismul fără nici o stavilă ca negaţie revoluţionară.

Gînditorii cu ecoul cel mai adînc în vremea noastră sînt tocmai aceia care, pe la jumătatea veacului trecut, împing sau radicalizează activismul pînă la "revoluţionism" sau "nihilism": de o parte Karl Marx şi Sören Kierkegaard, amîndoi critici, din motive diferite, ai hegelianismului ca formulă de armonizare a omului, de altă parte Frederic Nietzsche, care preface voluntarismul pesimist al lui Schopenhauer într-o frenetică afir-

Scanned with CamScanner

mare a Vieții sau "voinței de putere". Toți trei nu se sfiesc a înregistra cu satisfacție decadența lumii noi burgheze și să descopere ca explicație a descompunerii: "lipsa de hotărîre", absența "curajului de a fi absolut negativ" în scopul de a zămisli ceva nou. Cei trei precursori se deosebesc, mai ales, în mijloacele folosite de "curajul negativității": K. Marx pune speranța în clasa proletară, Kierkegaard în saltul paradoxal în Divinitate, purces din inițiativa singulară a Insului ce a trăit pînă la drojdie "desperarea" vieții singuratice a omului nou, în sfîrșit, Fr. Nietzsche în vitalizarea celor aleși, a celor meniți a conduce și prefigura "supraomul"[1]. Cei trei precursori se consideră "cobai" ai gîndirii lucide, iar filosofiile lor un fel de "filosofie experimentală".

10. În această atmosferă de nihilism, de anarhie și de revoluționism, se destramă a doua formulă metafizică într-un timp uimitor de scurt. În vreme ce vechea metafizică a dăinuit milenii, metafizica Spiritului nu trăiește decît răstimpul unei generații. Dar în aceeași atmosferă înfloresc ca niciodată înainte științele pozitive, cu deosebire cele naturale și astfel se înfiripează a doua capitală obiecție împotriva metafizicii, din convingerea că știința pozitivă poate remedia răul nihilismului întrucît ea posedă un crez, o certitudine, care se impune inteligențelor, iar prin tehnica ei deschide activismului un orizont nelimitat și deci omului putința de a deveni stăpîn pe destinul său. Noua critică a metafizicii e *soluția pozitivistă* care, asemenea concepției propagate de "tinerii hegelieni", îndumnezeiește pe om și-l îndeamnă a reforma prin puterile sale propria viață. Cum vom vedea îndată, și în soluția antimetafizică a pozitivismului criza metafizică e de precădere o criză a metodei.

Precizăm punctul reliefat al conflictului metodologic. Metafizica tradițională enunța: lumea transcendentă poate fi cunoscută fiindcă Rațiunea e activă. Filosofia kantiană corecta: lumea transcendentă nu poate fi cunoscută, tocmai fiindcă Rațiunea e activă sau spontană. În schimb, aceeași filosofie rămînea primitoare pentru orice nouă încercare

[1] K. Löwith: *L'achèvement de la philosophie classique par Hegel et sa dissolution chez Marx et Kierkegaard*, "Recherches philosophiques", vol. IV, (1934-1935), p. 246, 254.

Scanned with CamScanner

de metafizică mai temeinic științifică. În sfîrșit, pozitivismul, care e mai mult o direcție de spirit decît o doctrină unitară, susține: realitatea de dincolo nu poate fi cunoscută, fiindcă Rațiunea nu e activă și deci nu posedă mijloace proprii fie de a depăși, fie de a condiționa experiența.

Convingerea metodologică a pozitivismului are o complexitate pe care n-am putea-o bănui judecînd după aparențele ei, după formulările ei în genere simpliste: de acord cu empirismul tradițional sau, mai degrabă, cu senzualismul, pozitivismul instituie ca organ valabil de cunoaștere experiența. În această enunțare generală, convingerea pozitivistă nu spune prea mult, căci nu e peste putință să avem la îndemînă o experiență de ordin metafizic. Trebuie dar lămurită natura experienței de care se servă îndeobște pozitivismul. Prin experiență el înțelege numai experiența externă și de aceea tinde a se apropia pînă la confundare de senzualism: experiența e alcătuită din senzații. Aug. Comte, de care se leagă de obicei numele de pozitivism, proclamă imposibilitatea experienței sau observației interne, pentru cuvîntul că subiectul, care cunoaște orice, nu se cunoaște pe sine fără a nu se modifica, oglinda nu se oglindește pe sine fără a nu înceta de a fi oglindă. Ceva asemănător atitudinii lui Comte împotriva introspecției susține W. Heisenberg ca reazem al "ecuației de incertitudine": dacă obiectul observat - aci e vorba de obiectul extern - are dimensiunea electronului, actul de observare sau, mai degrabă, mijloacele de observare - lumina alcătuită din fotoni - modifică traiectoria electronului și face peste putință constatări convergente. Pentru Ernst Mach, reprezentant al pozitivismului german, experiența e compusă din "senzații" *(Empfindungen)* care, în intenția autorului, trebuie socotite ca "elemente" neutrale, deci dincolo de deosebirea corpuri și suflete, întrucît acestea sînt "fascicole" variabile ale acelorași "senzații", sînt raporturi relativ constante ale "elementelor". Totuși, denumirea lor ca "senzații" marchează o preferință a acestei nuanțe pozitiviste pentru experiența internă. Drept vorbind, "senzațiile" sînt tratate ca "elemente" fizice. Neopozitivismul actual din "Cercul vienez" consideră experiența ca formată din "trăiri" *(Erlebnisse)* individuale, punct de plecare și punct final, pe scurt, mijloc de verificare pentru științe. Însă știința e mai mult decît "trăirile", decît înregistrarea "protocolară" a acestei experiențe ce rămîne taina conștiinței individuale. De

Scanned with CamScanner

asemenea, neopozitivismul se mărgineşte la experienţa externă, la "fizical", refuzînd de a primi ca mijloc de cunoaştere introspecţia. Psihologia nu cunoaşte un "suflet străin", ci numai comportări corporale (behaviorism).

Cum s-a întrevăzut, experienţa la pozitivism nu e numai limitată la extern, la realităţi "fizice", dar e tălmăcită nominalist ca fiind reductibilă la stări individuale, noţiunile mulţumindu-se cu rolul de "ficţiuni" utile organizării haosului de senzaţii. Trebuie să înscriem la activul lui Comte meritul de a fi recunoscut nu numai fapte individuale dar şi "faptele generale" care sînt legile. Neopozitivismul admite şi el alături de senzaţiile sau "trăirile" individuale o ordine logică, o "structură", neatîrnată de senzaţii, însă această ordine logică nu adaugă nimic nou senzaţiilor, întrucît ea se reduce la o ordine analitică, la o analiză a sensurilor cuvintelor. Sensul e raportul constant al unui cuvînt cu o experienţă dată, care în neopozitivism nu e pur haotică, nu e un agregat orb, ci are şi relaţii, din nefericire tot individuale, ca orice experienţă. Gîndirea nu depăşeşte experienţa, fiindcă e o simplă analiză de cuvinte, o repetare a ceea ce e dat dinainte, pe scurt, gîndirea e tautologică. Iată soarta Raţiunii spontane în limitele pozitivismului: sau e şi ea o experienţă generală, ca la Comte, sau este ansamblul cuvintelor ce semnifică experienţa şi ca atare e tautologică, e o mişcare între termeni echivalenţi sau echipolenţi (termenii echipolenţi în logica veche erau noţiunile cu conţinut diferit dar cu aceeaşi sferă).

Gîndirea nu depăşeşte experienţa redusă, pe cît posibil, la senzaţii individuale şi de aceea variabile. Cum s-ar putea ancora într-o realitate suprasensibilă, cînd experienţa e numai sensibilă, iar gîndirea e sau o simplificare economică a senzaţiilor sau o tautologie, o repetare a aceloraşi date iniţiale. Cu toate acestea neopozitivismul "Cercului vienez" nu are o atitudine uniformă faţă de metafizică la toţi exponenţii săi. În vreme ce un Rudolf Carnap şi emulii săi fac din metafizică un focar de pseudoprobleme, Moritz Schlick, un alt fruntaş al mişcării, socoteşte că atitudinea acelora este mai mult emoţională şi ca urmare declară că "refuză a face cauză comună cu ei". "Adesea ei sînt nedrepţi faţă de filosofia tradiţională declarînd că ea este numai o colecţie de pseudoprobleme. Eu gîndesc dimpotrivă că noi avem dreptul toţi de a fi mîndri

Scanned with CamScanner

de aceea că gîndurile noastre sînt rezultatele unei lungi dezvoltări istorice a spiritului uman" (M. Schlick: *L'école de Vienne et la philosophie traditionnelle* în: *Travaux du IX-ème Congrès international de Philosophie*, Vol. IV, p. 103).

Există în pozitivism, cu deosebire în pozitivismul lui Comte, o posibilitate de a fructifica metafizic senzualismul. Mărginirea cunoştinţei la datele senzoriale, la date umane aşeza pe primul plan pe om cu trebuinţele şi aspiraţiile sale. Această tendinţă antropocentrică nu spune în sine mare lucru, căci se află pe linia senzualismului modern; ea este însă alimentată la Comte de o altă concepţie care a devenit azi o dogmă: supremaţia socialului, a comunităţii, divinizarea colectivului. În acest chip se luminează deplin cele două faze, aparent antagoniste, ale filosofiei lui Comte: sinteza obiectivă sau teoretică a rezultatelor ştiinţifice din *Cursul de filosofie pozitivă* este depăşită de "sinteza subiectivă", adevărata sinteză, care afirmă primatul sentimentului, al iubirii, al "inimii" asupra inteligenţei. Societatea, simplu obiect de studiu, devine "Umanitatea" sau "Marea Fiinţă", obiect de adorare. "Toute l'étude systématique de l'évolution humaine doit consister à développer son unique loi: l'homme devient de plus en plus religieux." (*Système de politique positive*, Vol. II, Dinamica socială, p. 10). "Regenerarea" socială cere, în ciuda dependenţei subiectivului de obiectiv, de regimul intelectual, o adevărată răsturnare: "le sentiment constitue autant le but principal que le mobile essentiel du vrai progrès humain, puisque notre perfectionnement moral a plus d'importance, publique et privée, qu'aucune amélioration théorique ou pratique" (*Id.* p. 68). Comte reface cu mijloace noi "primatul raţiunii practice" de la Kant, cu deosebirea că la el trebuie să vorbim de un primat al raţiunii afective.

Dar la Comte atitudinea antimetafizică se foloseşte de încă un argument care este de natură istorico-sociologică: *legea celor trei stări*. Ne grăbim să notăm că această lege a "dinamicii sociale" decurge din acelaşi primat al Omului în devenire, emană din caracterul istoric al vieţii sociale. Cuvintele cu care începe vol. III. din *Système de politique positive* pot fi întrebuinţate de orice metafizician care face din devenire, din temporalitate; caracteristica vieţii: "Le siècle actuel sera principalement caractérisé par l'irrévocable prépondérance de l'histoire, en philo-

Scanned with CamScanner

sophie, en politique, et même en poésie." Oricîte asalturi s-au dat legii evoluției umane, oricîte obiecții au măcinat valabilitatea legii celor trei stări, ea a rămas în picioare în linii generale, fiindcă nu s-a găsit alta mai fundată și mai cuprinzătoare. Un singur aspect a pierdut prestigiul de altădată, și unul din cele mai prețioase în ochii lui Comte: legea nu mai trece drept un progres, întrucît faza din urmă nu constituie în toate privințele o superioritate față de celelalte două anterioare.

Potrivit numitei legi, omenirea străbate cu necesitate trei "stări" sau stadii: starea teologică (nu religioasă!) sau fictivă, starea metafizică sau abstractă și starea pozitivă sau reală. Resortul adînc al mișcării este prezența spiritului pozitiv chiar din prima fază; acest spirit a dus omenirea de la fetișism la monoteismul creștin și a înfiripat însăși metafizica. E de relevat că starea metafizică e grevată de următoarele scăderi: este echivocă, întrucît e o simplă trecere de la starea inițială la cea finală, singurele ce au un sens în ele însile, nu numai ca treceri. Apoi metafizica e un amestec de teologie și știință, sau, cum spune Comte în *Discours sur l' esprit positif*, ea e "un fel de teologie gradat enervată de simplificații dizolvante". Metafizica joacă după nevoie pe două tablouri. Drept urmare, starea metafizică e critică sau dizolvantă, iar caracteristica ei este explicația prin entități abstracte care aci pot fi personificate teologic, aci pot fi socotite ca etichete abstracte ale legilor pozitive.

Trecînd la examenul critic al pozitivismului se impune să nu ne facem sarcina prea ușoară. Cine dorește cu orice preț o metafizică nu numai că o poate ticlui cu oarecare silință și îndemînare, dar și găsește argumente mai mult sau mai puțin convingătoare împotriva pozitivismului. Un astfel de argument obișnuit e descoperirea în pozitivism a unei metafizici latente, de pildă: spunînd că experiența e "ceva ultim" înseamnă a face metafizică fără să știm, fiindcă numai aceasta e în căutarea a ceva "ultim"[1]. Argumentul lovește alături, lovește în filosofie: orice filosofie, nu numai metafizica, are această caracteristică. Mai degrabă s-ar putea aduce pozitivismului învinuirea că nu acceptă ceva "ultim" sau

[1] Argumentul a fost adus de Alois Müller: *Enleitung in die Philosophie*, ed. II-a. Metafizica este înțeleasă ca disciplina "științei lucrurilor ultime" de către Hugo Dingler.

Scanned with CamScanner

"prim", deci că lasă științelor misiunea de a servi filosofiei datele prime și ultime. Există însă în pozitivism o concepție care putea fi valorificată metafizic, cum de altminteri a și fost: este clasificarea ierarhică a științelor. Potrivit acestei clasificări, realitatea se înfățișează ca o stratificație de proprietăți care se sprijină unele pe altele, de la stratul matematico-mecanic la cel sociologic. Stratul superior se reazemă pe cel inferior, dar nu se reduce la el: viața, de pildă, se reazemă pe stratul fizico-chimic, însă ea reprezintă un *novum*, o suprachimie. De aici posibilitatea de a explica superiorul numai prin sine și chiar de a explica inferiorul prin superior. Emile Boutroux în *Contingența legilor naturii* a dezvoltat metafizic teoria comteiană a stratelor ireductibile de calități și astfel a pregătit, "evoluția creatoare" a lui Bergson. Se poate spune cu Jean Delvolvé, autorul unor lucide *Réflexions sur la pensée comtienne* (1932), că Aug. Comte a deschis gîndirii filosofice în genere și în mod privilegiat gîndirii franceze calea reînnoirii capitale a problemei carteziene și kantiene (p. 257).

Deficiența de căpetenie a pozitivismului antimetafizic trebuie căutată în altă parte, anume tocmai acolo unde el crede că este tăria lui: în noțiunea de experiență. Noi n-am încetat de a reclama o reconstrucție a noțiunii de experiență prin lărgirea ei, cerută de însăși esența experienței - experiența este deschisă tuturor posibilităților de cunoaștere. O experiență opusă unui alt mod de cunoaștere e o experiență mutilată, e o experiență frustrată de unele din drepturile ei. Tot ce poate fi cunoscut trebuie să-și găsească locul natural, sectorul corespunzător în cadrul unei experiențe atotcuprinzătoare. Experiența cuprinde totul, fiindcă noi nu cunoaștem decît ceea ce e dat. Am recunoscut experienței extensiunea trebuitoare pentru a cuprinde ordinea matematică și logică, altminteri nu înțelegem cum matematica și logica valorează pentru experiență sau de ce experiența e structurată matematic și logic.

11. Cuprinde oare experiența și sfera metafizică; poate fi experiența dilatată pînă la zona care tradițional e "dincolo de fizică", dincolo de experiență? Iată problema cardinală a filosofiei prezente. Constatarea ar putea să surprindă, ea însă ne azvîrle în vîrtejul cugetării contemporane și ne instalează în fața noilor încercări de a da conținut valabil metafizicii. Toate aceste încercări au ca notă comună voința de a depăși pozitivismul

Scanned with CamScanner

- e o trăsătură generală a filosofiei timpului nostru - ţinînd totuşi seama de lecţia lui disciplinară. Pozitivismul ca şi criticismul sînt o bună poliţie preventivă şi represivă. Nu se mai poate face azi metafizică cu desăvîrşita nesocotire a pozitivismului, deci prin revenirea la convingerea că putem descifra enigmele lumii *numai* prin gîndire pură, prin raţiune. Nici măcar neotomismul, care păstrează încrederea medievală în atributele metafizice ale Raţiunii, nu nesocoteşte experienţa ca punct de plecare necesar, cum altminteri postula şi Aristotel, cel mai lucid cap al lumii premoderne.

Înainte de a trece în revistă manifestările cele mai pregnante ale metafizicii contemporane, vom preciza rolul ce revine experienţei în metafizica tradiţională.

Pretenţia Raţiunii de a oglindi realitatea, şi încă realitatea absolută, numai datorită activităţii ei spontane, se loveşte de asprimea unei constatări: realitatea se dezvăluie numai unei nemijlocite familiarităţi cu ea, numai unui raport direct, "intuitiv", cum fiecare ştie din "experienţă". Drumul la realitate e neapărat acela al *experienţei*, independent de felul realităţii sau obiectului.

Metafizica tradiţională n-a putut nesocoti acest postulat elementar şi, drept urmare, cum s-a arătat la timp, ea a încoronat activitatea discursivă a gîndirii cu o "viziune" intelectuală, uneori prea înrudită cu extazul mistic.

Epilogul intuiţiei sau viziunii intelectuale era inevitabil, întrucît invocarea exclusivă a "activităţii spontane" la gîndire închidea în sine reale primejdii. În adevăr, "activitatea spontană" caracterizează deplin numai "imaginaţia", deci e mai proprie acesteia decît Raţiunii. Numai *panestesimul* a văzut în "imaginaţia creatoare" un mijloc de a pătrunde prin "frumos" la realitatea absolută.

O cercetare, neangajată în favoarea metafizicii şi nemolipsită de panestetism, trebuie să ajungă la constatarea, plicticoasă pentru cei ce au pus atîtea speranţe în "dinamismul" spiritului, că o "activitate spontană" sau "constructivă" poate dezvălui cel mult lumea nereală, fictivă, a basmului şi poeziei. Corespondentul ontologic al "activităţii creatoare" nu e realul absolut ci fictivul. Kant, partizanul rezolut al "activităţii spontane" din conştiinţa pură sau din Raţiune, a presimţit că izvorul

Scanned with CamScanner

acelei productivități "sintetice" este *imaginația*, puntea dintre sensibilitate și gîndire.

Epilogul "viziunii" intelectuale poate fi evitat dacă se înjghebează o soluție care a avut în istoria metafizicii o funcție excepțional de însemnată, deși nu totdeauna apreciată, mai ales, în vremurile noi, iar cînd va fi apreciată, această soluție, care e noțiunea de *analogie*, va fi întoarsă împotriva metafizicii. Să trasăm în linii mari funcția analogiei în metodologia metafizică.

Postulatul fundamental al analogiei, ca piatră angulară a metafizicii, e convingerea că metafizica, oricît de speculativă sau rațional constructivă trebuie cel puțin să pornească de la experiență, dacă nu chiar să revină din cînd în cînd la ea, pentru a putea determina transcendentul sau ceea ce e "cu-totul-altfel" decît experiența sau imanentul. Gîndirea pură care a rupt orice legătură cu experiența devine sterilă. Cuvîntul de "analogie" are misiunea de a repune Gîndirea în legătură cu experiența fără ca aceasta să răpească gîndirii rolul ei activ.

Cuvîntul de analogie e un termen de relație care exprimă o relație matematică, aceea numită de Aristotel și Toma "proporție" sau "proporționalitate". El presupune determinarea unui obiect, nu în mod propriu și direct, prin însușiri ce aparțin aceluia, întrucît tocmai aceste însușiri nu ne sunt și nici nu pot fi cunoscute, ci indirect și impropriu; prin însușiri cunoscute la alte obiecte care au cu primul unele asemănări sau *analogii*. Între cele două feluri de obiecte, asemănarea e imperfectă și de aceea admitem o "proporționalitate" pe temeiul căreia ceea ce se constată direct la unul se aplică indirect sau analogic la celălalt.

Cunoștința obținută prin analogie e necesar foarte generală și vagă, deci, ea nu prinde natura particulară a obiectului analogat, nu e niciodată adecvată. O astfel de cunoștință e cu atît mai imperfectă cu cît însușirea, împrumutată imanentului sau experienței și atribuită transcendentului, e mai generală, mai nedeterminată[1].

Paradoxul analogiei stă într-un proces dublu: a) stabilește o asemănare între empiric, singurul dat, și transcendent, care nu e dat, fiindcă se

[1] Jacob Barion. Über die Bedeutung der Analogie in der Metaphysik, *"Philosophisches Jahrbuch"*, 1936, (vol. 49), p.32

Scanned with CamScanner

presupune că e "cu-totul-altfel" decît empiricul, după aceea se transpun transcendentului proprietăţile imanentului; b) cu toată această transpunere, deosebirea de natură dintre imanent şi transcendent rămîne. Paradoxul analogiei este uşurinţa cu care se trece de la perfecta concordanţă a celor doi termeni la deosebirea lor radicală. El se reazămă dar pe aplicarea aceluiaşi termen (analogul) la două obiecte incomparabile, totuşi puse în unitate sau analogate fără a aluneca în echivoc. O noţiune dată nu se aplică la imanent şi transcendent, nici în acelaşi fel, nici într-un fel cu totul deosebit. După trebuinţele momentului se subliniază cînd identitatea, deci cunoaşterea transcendentului (supraempiric) prin imanent (empiric), cînd deosebirea ireductibilă sau imposibilitatea de a cunoaşte primul prin al doilea, aşadar, agnosticismul. Este o necontenită oscilare între un gnosticism bazat numai pe experienţă şi un agnosticism care la rîndul său poate fi sau mistic - nu cunoaştem raţional pe Dumnezeu dar ne putem contopi cu el extatic - sau sceptic - nu cunoaştem pe Dumnezeu şi extazul este iluzoriu.

Analogia a găsit aplicaţia cea mai importantă la determinarea Fiinţei absolut transcendente şi perfecte, prin mijlocirea însuşirilor empirice, extradivine, imperfecte. Determinarea analogică a ceea ce e "cu-totul-altceva" prin date sensibile şi umane, a Creatorului prin creatură, s-a făcut în primul rînd cu ajutorul noţiunii care susţine pe toate celelalte, cu ajutorul noţiunii de "existenţă". Urmarea e că trebuie să acordăm mai multe moduri sau grade de existenţă sau "perfecţii", enunţ foarte vechi şi înviat în vremea noastră de "şcoala fenomenologică" germană (Husserl, Heidegger, N. Hartmann), dar nu mai puţin discutabil, întrucît "existenţa" e o situaţie unică şi negradabilă, toate deosebirile aparente decurgînd nu din însăşi existenţa ci din obiectele ce există. Nimic nu e "mai" existent decît altul. Varietatea sau multiplicitatea lucrurilor nu e întru nimic contrazisă prin aplicarea univocă a cuvîntului de existenţă.

Teoria scolastică a ceea ce s-a numit "analogia entis" a fost reluată de Kant, împotriva metafizicii tradiţionale, în sensul de "ca şi cum" *(als ob)* sau de "ficţiune", în sensul dat de H. Vaihinger, sau de "simbol". "Expresia potrivită pentru slăbiciunea cugetării noastre va fi că noi concepem lumea *ca şi cum* şi-ar trage existenţa şi rostul ei intern dintr-o raţiune supremă. Prin aceasta, pe de o parte recunoaştem alcătuirea

Scanned with CamScanner

proprie a lumii, fără însă să ne încumetăm a determina cauza ei în sine, iar pe de altă parte situăm fundamentul acestei alcătuiri în relația pe care cauza supremă o are cu lumea, fără să spunem prin acesta că lumea își găsește în ea însăși cauza suficientă a existenței ei" (Kant: *Prolegomene*, § 58, trad. rom. p. 169)

Eroarea ireductibilă a analogiei rămîne, sub toate formele ei, relația de proporție între doi termeni dintre care numai unul e cunoscut, iar celălalt rămîne un X, o enigmă. Dacă știm cel puțin că acel X există, atunci existența revine acestuia în mod propriu, nu analogic. O experiență, o trăire, și a transcendentului, a sferei metafizice, e cerută de posibilitatea acesteia. Astfel revenim la încercările metafizice din vremea noastră.

Dacă trecem cu vederea renașterea unor forme mai vechi sau mai noi de metafizică (îndeosebi neotomismul și neohegelianismul), inițiativele originale ale prezentului în metafizică sînt trei și în tustrele lecția pozitivistă nu e uitată: *metafizica inductivă*; *metafizica intuiționist-iraționalistă*; în sfîrșit "*metafizica problemelor*", o metafizică aderentă la experiență, întrucît se mărginește a statornici latura veșnic problematică sau obscură din orice fapt. În ce privește competența gîndirii sau rațiunii în cele trei forme ale metafizicii contemporane, constatăm următoarele deosebiri: gîndirea este o continuare a experienței (metafizica inductivă); este o adîncire a ei (metafizica problemelor); este străină experienței metafizice sau "intuiției" și dezarmată în fața acesteia (metafizica iraționalistă).

12. *Metafizica inductivă* a luat naștere pe la mijlocul veacului trecut ca formula salvatoare a metafizicii, întrucît ea arunca o punte între cele două rivale: noua știință și filosofia tradițională. Exponenții ei sunt cei mai de seamă ai cugetării din veacul al 19-lea: G. Th. Fechner, H. Lotze, Ed. von Hartmann, W. Wundt, Alf. Fouillée, iar partizanii ei în clipa de față nu sînt mai puțin numeroși: Hans Driesch, Alois Müller, John Hessen, Osw. Külpe, apoi Samuel Alexander, A. N. Whitehead s.a. Condensînd convingerile acestei înfăptuiri filosofice, vom înșirui următoarele principii și rezultate. Punctul de plecare al metafizicii este experiența în genere, așa cum e explorată de științele pozitive, așadar, punctul

Scanned with CamScanner

de reazem al metafizicii sînt concluziile sau sintezele științelor. Dar metafizica nu se mărginește, asemenea pozitivismului, a oferi un surogat de metafizică printr-o simplă coordonare și ierarhizare a rezultatelor celor mai generale obținute de științe, ci depășește aceste rezultate cu condiția de a respecta două prescripții de metodă: transcendarea experienței se face după indicările ei și cu prudența caracteristică generalizării inductive sau trecerii de la părți la tot, de la exemplare la specie; depășirea nu pretinde însă a constitui o doctrină științifică vrednică de a sta pe același plan cu științele speciale, ci alcătuește un simplu sistem de ipoteze.

Metafizica inductivă a renunțat la caracterul apodictic al celei vechi, deductive, mulțumindu-se cu probabilitatea și de aceea e supusă revizuirii paralel cu cercetările științifice. Metafizica inductivă a epocii cvantelor și a microfizicii nu mai e metafizica inductivă din secolul trecut. Probabilismul ei a sporit încă și mai mult pe măsură ce chiar științele exacte nu pretind pentru cercetările lor altă modalitate decît probabilitatea legilor statistice.

Ne-ar interesa mult să aflăm care este motivația adîncă a rezervei ce și-a impus metafizica inductivă. Motivația ne-o dezvăluie un pasaj din opera unuia din cei mai originali reprezentanți ai noii formule, din *Logica* lui H. Lotze: *metafizica inductivă nu recunoaște omului o poziție centrală sau privilegiată în univers.* "Numai un spirit care s-ar afla în inima lumii și a realității, nu în afara lucrurilor, ci le-ar întrepătrunde fiind lalolaltă cu toate, numai un astfel de spirit ar putea poseda intuiția realității, intuiție, care neavînd nevoie de a căuta ceva ar fi nemijlocit imaginea desăvîrșită a acelora în propriile lor forme de existență și de activitate. Spiritul uman, dimpotrivă, despre a cărui gîndire ne interesăm exclusiv, nu stă în inima lucrurilor, ci are locul său modest undeva în ultimele ramificații. Nevoit a întocmi fragmentar cunoștința prin experiențe care se raportă nemijlocit numai la o mică fracție a întregului și de a depăși cu prudență pornind de aci la conceperea a ceea ce nu cade în cercul vizual, el trebuie să recurgă foarte probabil la o mulțime de ocoluri care sînt indiferente adevărului ce el caută, dar sînt inevitabile celui ce caută". (H. Lotze: *Logic*, ediția Misch, p. 10-11). Cît de departe se află această metafizică inductivă de metafizica tradițională, deductivă, care

Scanned with CamScanner

era susținută tot de o anumită concepție asupra "poziției omului în lume": omul este "microcosm" sau oglinda universului, locul de confluență a tuturor elementelor și esențelor.

Modestia metafizicii inductive inspiră încredere: ea însă nu poate îndestula pe cei ce așteaptă de la metafizică certitudini, nu probabilități de gradul al doilea și chiar al treilea, și sînt doritori totdeauna să îngrădească pretențiile științei de a monopoliza realitatea și certitudinea. Scăderile acestei metafizici noi le-am documentat în studiul *E posibilă o metafizică inductivă?* din *Revista de Filosofie*, 1928[1]. Le reducem aci la una singură, cerută de spiritul cercetării de față; experiența nu poate indica direcția depășirii ei prin gîndire, căci ar însemna să credem că experiența posedă o luciditate, o lumină, rezervată gîndirii, pe scurt, ar însemna să credem că ea cuprinde, cel puțin virtual, sfera ce pretinde a o depăși, sfera metafizică. Iar dacă totuși gîndirea o depășește, e numai fiindcă în gîndire se află cunoștințe strict deosebite de experiența și de indicațiile ei. În cazul acesta se ivește altă greutate: cu ce drept gîndirea adaugă de la ea ceea ce experiența nu are? Dacă se ripostează: "experiența nu are elementele gîndirii, însă ea le indică", ne învîrtim pe loc: simpla indicare e o posesie virtuală. Nu gîndirea depășește experiența, ci o anumită experiență cere depășirea ei printr-o experiență mai bogată, în stare a cuprinde și realitatea metafizică. În acest chip, cea dintîi întrupare a metafizicii contemporane reclamă o reformă a noțiunii de experiență, iar această cerință ne conduce la a doua întrupare.

13. Metafizica intuiționist-irațională se reazemă pe o experiență particulară suprasensibilă, pe "intuiție", care posedă o certitudine nemijlocită, superioară intuiției sensibile și gîndirii și are drept obiect o realitate care, departe de a fi inteligibilă, ca realitatea vechii metafizici, este irațională sau suprarațională, dincolo de lumina intelectului, avînd totuși o lumină proprie. Această realitate metafizică prezentă nemijlocit într-o experiență superioară, e Viața, Devenirea, Temporalitatea, Istoricitatea. Din aceste enunțuri sumare ghicim motivația subiacentă a intuiționismului suprarațional: omul e centrul de perspectivă al lumii, de aceea nu obiectivitatea palidă a științei e măsura realității, ci "trăirea"

[1] Retipărit în *Reconstrucție filosofică*, 1944.

Scanned with CamScanner

umană, referința la specificul omului, la "existența" lui. Omul e un microcosm, e oglinda lumii, e un raccourci al absolutului. Astfel metafizica iraționalistă concordă cu metafizica rațională în ce privește poziția privilegiată a omului.

Dar caracteristic pentru această metafizică intuiționistă nu e atît intuiția nesensibilă, căci apelul la o asemenea intuiție nu e ceva întrutotul nou în istoria gîndirii. S-ar putea spune dimpotrivă că e o filosofemă tradițională. Vechea metafizică obișnuia să încoroneze Rațiunea, gîndirea discursivă, cu o viziune sau intuiție intelectuală. Logosul găsea o continuare și desăvîrșire în Eros, în avîntul intuitiv, în năzuința de a fuziona gîndirea și obiectul absolut. Rațiunea însăși devenea intuitivă din discursivă. Ilustrarea istorică a continuării Logosului prin Eros o găsim ușor în doctrinele tuturor raționaliștilor: Platon, în parte Aristotel, Plotin, Augustin, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant - la acesta numai Dumnezeu posedă un *intellectus archetypus*, un intelect intuitiv - apoi la postkantienii speculativi: Fichte, Schelling, Hegel, care întregește imediatul lui Schelling prin mediatul gîndirii dialectice, Schleiermacher, Schopenhauer[1].

În metafizica intuiționistă e implicat însă un alt tip de intuiție, cu o structură mai vagă dar cu o eficacitate mai pronunțată. Exponentul noului tip intuiționist e *H. Bergson*. Structura vagă a intuiției bergsoniene se constată în prima linie prin diversitatea înțelesurilor și determinărilor ei. M. T. L. Pénido numără nu mai puțin de șapte sensuri ale acestui tip de intuiție[2], constatare la care un bergsonian poate răspunde că diversitatea contradictorie a intuiției nu e o dovadă împotriva ei. Viața e complexă, schimbătoare, bogată: la fel și intuiția modelată pe măsura vieții.

Caracteristica unitară a intuiției bergsoniene există totuși: intuiția nu e metodă deosebită de intuiția sensibilă, de gîndire, de sentiment, de instinct, ci este numai o lărgire, o "dilatare" a lor pentru a face din ele o experimentare, un contact direct, pozitiv, cu absolutul care e Viață, durată, devenire. Intuiționismul dorește să fie un "nou pozitivism", cum l-a numit cel mai cunoscut discipol al lui Bergson, E. Le Roy[3], el rîvnește

---

[1] L. Ziegler: *Der abendländische Rationalismus und der Eros*, 1905.
[2] M. T. L. Pénido: *La méthode intuitive de M. Bergson*, 1918, p. 120.
[3] Ed. Le Roy: *Un positivism nouveau*, "Revue de Métephysique et de Morale", 1901.

Scanned with CamScanner

să fie filosofia "cea mai empirică prin metoda sa și cea mai metafizică în rezultate"[1]; în sfîrșit, el se silește să fie un protest contra "stării metafizice" a lui Comte, susținînd că nu există entitate ascunsă, abstracții personificate, puteri latente, substanțe. Intuiționismul e înfățișat uneori ca o dilatare și a misticismului, ca o apropiere a viziunii mistice de experiența obișnuită. "Si le mysticisme est bien ce que nous venons de dire, il doit fournir le moyen d'aborder en quelque sorte experimentalement le problème de l'existence et de la nature de Dieu. Nous ne voyons pas, d'ailleurs, comment la philosophie l'aborderait autrement. D'une manière générale, nous estimons qu'un object qui existe est un objet qui est perçu ou qui pourrait l'être. Il est donc donné dans une expérience réelle ou possible". (*Les deux sources de la morale et de la religion, 257).* "Il n'y a pas d'autre source de connaissance que l'expérience" *(Id.*. 265)

Spiritul metafizicii lui Bergson găsește o limpede expresie în opera lui Jacques Chevalier: *L'habitude* (1929), al cărei subtitlu de asemenea vorbește de la sine: *Essai de métaphysique scientifique*. După ce afirmă că filosofia nu e altceva decît metafizica (VII), Chevalier se întreabă: care e metoda ce va permite filosofiei să se măsoare cu științele speciale și să o facă recunoscută de acestea? Adevărul însuși, tot adevărul, nu poate fi atins de științele naturale sau de istorie și nici de unirea lor, ci numai de o știință care menține neatinsă libertatea spiritului și are drept obiect "de justifier devant la science l'existence de l'esprit" (XII). Această știință e metafizica sau filosofia a cărei misiune este de a duce gîndirea în pragul unei ordini noi, superioare, în pragul unui "dincolo" (au delà), unde domnește spiritul. Metafizica, folosindu-se de o "experiență mai înaltă" (une expérience plus haute), se lovește de un incognoscibil, care nu e altceva decît refuzul încăpățînat al spiritului, al "realității însăși", de a se reduce la materie. Ce este realul, care e natura spiritului?

"Ce qui est réel, ce ne sont pas les «états» simples instantanés pris par nous, encore une fois, le long du changement; c'est au contraire le flux, c'est la continuité de la transition, c'est le changement lui-même. Ce changement est indivisible, il est même substantiel" (H. Bergson: *La Pensée et le Mouvant*, ed. 4-a, 1934, p. 4). Intuiția pătrunde dincolo de

[1] Bulletin de la société francaise de la Philosophie, Séance de 2 Mai 1901, p.43.

Scanned with CamScanner

multiplele aspecte exterioare, și de aceea relative sau dependente de punctul de vedere, în interiorul lucrurilor care e durata pură, spirit, viața, pe scurt, ceea ce lucrul are propriu, individual, ireductubil. "L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur. Son domaine propre étant l'esprit, elle voudrait saisir dans les choses, même matérielles, leur participation à la spiritualité - nous dirions à la divinité" (*Id.*, 37) "Dans l'absolu nous sommes, nous circulons et vivons" (*L'évolution créatrice*, 217). Filosofii, cu toate divergențele lor, sînt de acord în a deosebi două feluri profund deosebite de a cunoaște un lucru. "La première implique qu'on tourne autour de cette chose; la seconde qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au *relatif*; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint *l'absolu*". (*La Pensée et le Mouvant*, 202).

Intuiția are ca punct de plecare eul, propria persoană, care este "interioritate" și de aceea, după ce am îndepărtat deprinderile spațializării, formele inteligenței, limbajului și socialului, putem spune: "qu'une partie au moins de la réalité, notre personne, peut être ressaisie dans sa pureté naturelle... Notre personne nous apparaît telle qu'elle est "en soi", dés que nous nous dégageons d'habitudes contractées pour notre plus grande commodité". (*Id.* 20). După aceea intuiția îmbrățișează întreaga viață care apare ca un cosmic "elan vital", ca un imens act de efort divin. Însăși materia anorganică reprezintă mișcarea de destindere a elanului, mișcare susținută necontenit de efortul de înălțare, de liberare, al vieții. Metafizica lui Bergson oscilează între o viziune unitară a lumii, între admiterea unui elan unic, și o viziune pluralistă, admiterea unei multiplicități de durate sau tensiuni individuale. Aci individul viu apare apare ca un vîrtej în universalul "avînt al vieții", aci individul e realitatea, iar elanul este un nume colectiv pentru bogăția haotică a duratelor strict individuale. Metafizica lui Bergson căută în zadar o ieșire din alternativa: universalism sau individualism.

Metafizica intuiționistă rămîne tributară vitalismului și psihologismului; ea tinde a reduce realitatea la suflet și la viață pe care le identifică opunîndu-le spiritului, el însuși confundat cu inteligența, Logosul, și

Scanned with CamScanner

chiar cu voința conștientă. Pe această linie se mișcă o altă metafizică intuiționistă a vremii noastre, mai recentă, caracteristică prin atitudinea ei radicală împotriva spiritului, inteligenței și chiar conștiinței, reprezentată de Ludwig Klages. În fața științei *logocentrice*, în slujba voinței de a domina și de aceea îndreptată spre static, poziția metafizicii e *biocentrică* și are ca mijloc "trăirea" *(Erlebnis)* sau inserarea pasivă în devenirea *ritmică* a Cosmosului. "După toate socotelile, în nici un caz nu dăm greș dacă identificăm atitudinea fundamentală logocentrică cu aceea a științei și atitudinea fundamentală biocentrică cu aceea a metafizicii, chiar dacă nu vom găsi nici un metafizician de pregnanță pur biocentrică" (L. Klages: *Der Geist als Wiedersacher der Seele*, ed. II-a, vol. I, 1937, p. 130). Biocentrismul e în realitate un antropocentrism, întrucît dăruiește omului un privilegiu pe care acesta îl plătește scump. Omul e arena în care se poartă lupta metafizică între două principii cosmice, a căror obîrșie rămîne învăluită în taina începuturilor: Spiritul rațional, rival al Vieții, și însăși Viața, înlăuntrul căreia se contopesc corpul și sufletul, se polarizează corpul și trăirea lui. "Spiritul e adversarul sufletului". "Ca suflete suntem inevitabil angrenați într-o realitate absolut fugitivă, ca spirite ne aflăm cu desăvîrșire în afară de ea, incapabili, fie și cea mai scurtă clipă, de a ne contopi cu ea". (*Id.*, I., 71).

14. Un alt curent de metafizică intuiționist-iraționalistă, de care se vorbește mult, prea mult, în vremea noastră - ceea ce e mai degrabă un simptom psihologic și social decît un indiciu și o garanție de adevăr - este acela etichetat "Filosofia existenței" *(Existenzphilosophie)*, avînd ca purtători de cuvînt pe gînditorii germani Martin Heidegger și Karl Jaspers. Tendința antropologică și biocentrică, centrarea metafizicii în viața umană, este în acest curent încă mai pronunțată decît la Bergson, însă învestmîntată într-un rafinat aparat de noțiuni ontologice, adică de noțiuni ce par a se aplica la orice fel de existență. În realitate, se transpun pe planul metafizicii, al realității absolute, trăiri personale, situații speciale, atitudini estetice și etico-religioase. Acoperirea metodologică a acestei formule metafizice cu răsunet în Franța (Gabriel Marcel) și Italia (îndeosebi Nicóla Abbagnano) este fenomenologia lui Edm. Husserl care, avînd ca punct de plecare sănătos că "fenomenele" nu ne înșală, că

Scanned with CamScanner

ele nu ne ascund altceva mai adînc, ci trebuie să le luăm "așa cum se dau ele însile", a sfîrșit prin a recunoaște în spirit cartezian că numai "eul" izbutește a uni fenomenul și realitatea absolută, în restul naturii realitatea fiind altceva decît fenomenul - realitatea diferită care în cele din urmă e tot eul sau conștiința.

O primă originalitate a lui *Heidegger* e că în locul eului sau conștiinței, care i-a apărut ca prea abstractă, deși avea o natură determinată, așază "omul" pe care îl numește, pentru a evada din subiectivism, *Dasein* (a fi aci) și-i atribuie ca fel de a fi "existența", în sensul lui Kierkegaard de individualitate ce trăiește la înaltă presiune, în carnea și sîngele său, cele mai adînci afecte ca anxietatea, grija, plictiseala, singurătatea etc. Afectivitatea ca acces la realitate a fost introdusă în fenomenologie de Max Scheler, care poate fi socotit ca înaintaș al acestui curent și punct de legătură între Husserl și Heidegger. Specificul metafizicii lui Heidegger este transpunerea la om - transpunere îndrăzneață - a ceea ce scolastica constatase la Dumnezeu. În ființa supremă, esența și existența se confundă, așa încît din esența sau ideea de Dumnezeu decurge necesar existența ei. E schema argumentului ontologic. După Heidegger, în esența omului se cuprinde existența; omul e chiar prototipul existenței, întrucît numai la el existența și înțelegerea ei, "luminarea", se suprapun. Analiza sau "interpretarea" Existenței (Omului) e "ontologia fundamentală" (v. M. Heidegger: *Sein und Zeit*).

Concentrarea existenței în om apare și în modul original cum Heidegger definește metafizica și competența ei. "Metafizica aparține "naturii omului". Ea nu e nici o specialitate a filosofiei scolastice, nici un cîmp de inspirații arbitrare - ea este însuși *procesul fundamental în și ca* existență umană *(Dasein)*[1]. Metafizica așadar nu e știință, preocupare teoretică, ci este modul de a fi al omului. "Întrucît omul trăiește, se desfășoară filosofarea" (*Id.*,28). E de așteptat ca existența să afle înaintea ei doar "Nimicul", pentru a indica astfel că orice "existență" este limitată, că în esența ei stă limitarea și deci moartea. Problema existenței duce la problema nimicului. "Numai fiindcă nimicul se relevă, știința poate face din existent *(das Seiende)* obiectul cercetării" (*Id.*, 27). În locul vechiului

[1] M. Heidegger: *Was ist Metaphysik*, 1929, p. 28.

Scanned with CamScanner

enunț "din nimic nu se face nimic", trebuie să spunem "din nimic se face orice ens qua ens" (*Id.*,26). Ce devine lumea în această idolatrie a omului? Nu există o lume neatîrnată de om, fiindcă stă în esența omului, ca ființă finită și copleșită de anxietatea finității sale, "de-a fi-în lume" *(in der Welt sein)*, deci de a se depăși pe sine, de a poseda "existențialul" transcendenței. "Lumea" e dar o modificare a omului, o modalitate a existenței finite. "Lumea" e indicele limitării omului de către marele Nimic.

Că transcendarea e proprietatea esențială a vieții fusese enunțat înainte de *Georg Simmel*, care poate fi numărat printre predecesorii acestei metafizici iraționaliste. Viața, spune Simmel, este o dublă mișcare de transcendare: mai multă viață - și mai mult decît viața, adică Ideea sau forma. "Și dacă, cum sînt convins, moartea este sădită în viață de la început, și aceasta este o depășire de sine a vieții" (G. Simmel: *Lebensanschauung*, 1918, p. 21). "Poate toată ideea nemuririi omului semnifică numai sentimentul acumulat, intensificat pînă la un imens și unic simbol, față de această transcendență a vieții dincolo de sine".

"Filosofia existenței" are ca exponent sistematic pe *Karl Jaspers*, care, atît în opera sa fundamentală (*Philosophie*, 3. vol. 1932) cît și în lucrări mai concentrate și cu aplicații noi, asemenea lui Heidegger, îmbracă idealismul kantian și postkantian - noua metafizică - în vocabularul realismului. Intuiționismul, colorat iraționalist, se trădează în poziția problemei metafizice și nu mai puțin în metoda de atacare a poziției. Punctul de plecare e "polaritatea radicală a rațiunii și existenței" (*Vernunft und Existenz*, p. 41, 48), opoziție ce nu înseamnă excludere, întrucît filosofia nu se fundează pe rațiune, cum visa filosofia tradițională, însă trebuie să treacă prin rațiune dincolo de ea, la "existență" care este "altul" (*Id.* 96). "Rațiunea e constanta pătrundere la altul" (*Existenzphilos*, 50). În ce privește metoda metafizicii, Jaspers nu pronunță cuvîntul de intuiție, mărginindu-se a reclama "o altă gîndire" (*Existenzphilosophie*, 10), care e numită o "percepție de credință" *(eine glaubende Wahrnehmung)* (*Id.* 74). Irită în expunerea autorului voința de a se mișca în ceață și de a oscila între concedare și retracție. După ce ne-a asigurat că filosofia nu e știință, concedă că "onestitatea" impune filosofiei de a fi o știință. Totuși nu e o știință care urmărește "obiectivitatea", întrucît ea nu e îndreptată spre obiect, ci spre ceea ce nu e obiect *(Gegenstand)*.

Scanned with CamScanner

Care e tema neobiectivantă și neștiințifică a metafizicii? E ceea ce autorul numește, anevoie de tradus, *das Umgreifende* (înglobîndul). Noi trăim și gîndim într-un orizont. (*Vern. und Existenz*, 28). Orizontul orizonturilor, cel ce cuprinde totul, este Înglobîndul, care e un termen nou și vag ce înseamnă om, viață sau conștiința sa. Înglobîndul are două direcții: 1) Este ceea ce sîntem noi: *Dasein* (omul ca realitate psihofizică, vitală), "conștiința în genere" care e abstractă și "spiritul" *(Geist)* care spre deosebire de intemporala "conștiința în genere" este un proces temporal ca *Dasein* (a fi aci), însă angajat în mișcarea reflecției, nu a vieții ca "a - fi - aci" (*Id.* 33-34) 2) Dar Înglobîndul este și *existența însăși*, nu numai ceea ce *sîntem noi*, și anume: lumea și transcendența, deci este altul decît Eu. S-ar putea crede că prin lume și transcendență s-a descoperit o ordine nouă. Ne înșelăm. Căci cele două direcții ale Înglobîndului, modurile sale, au "existența" ca "însuflețire și temei", deci au rădăcinile în "existență" în sensul kierkegaardian (trăirea a tot ce există de către mine) și au "rațiunea" ca legătură a lor. De aceea transcendența nu e o cunoaștere a ceea ce e dincolo de mine; transcendentul rămîne "neinteligibil". Cel mult putem descoperi urmele lui în lume, care astfel ne oferă "cifrul", limbajul simbolic, a ceea ce e "dincolo", pe care însă nu-l numește Dumnezeu, deși face apologia religiei. De notat e că Jaspers e convins că filosofia nu poate avea puterea socială a religiei sau a ateismului, ambele moduri de credință, și de aceea el caută o apropiere de religie fără a aluneca în dogmatism.

Că transcendența nu ne scoate din noi înșine, ci mai degrabă ne interiorizează și mai mult, decurge din declarația că transcendența e însăși libertatea mea, e putința "de a fi eu" sau, cel puțin, e forța ce mă face "să fiu eu". "Transcendența e puterea prin care sînt eu însumi: eu sînt tocmai prin ea cînd sînt într-adevăr liber. Limbajul ei cel mai hotărît este însăși libertatea mea" (*Existenzphilos.*, 71). În sfîrșit, "a fi tu însuți" este "a fi adevărat", iar "a fi adevărat" e "a fi necondiționat în comunicație", în "comunitate". Rațiunea și substanța ei, existența, își manifestă adevărata lor energie în "*voința de comunicare universală*" (*Vernunft und Existenz*, 61-62).

Echivocul, voința de a juca pe două tablouri, apare la Jaspers nu numai în enunțul contradictoriu al unei cunoștințe obiective care se referă

Scanned with CamScanner

la ceea ce nu este propriu-zis "obiect", dar mai ales în acceptarea brutală a contradicției, a cercului vicios. Nu e ruina filosofiei bravada de a îmbrățișa contradicția? Jaspers recurge la o nouă acrobație: face deosebirea dintre cercul vicios "gol" și cel "plin de conținut" *(gehaltvoll)* care revine în orice filosofie (*Id.*, 83) sau între "nebunia absurdă" și "adîncul contact cu limita" ca la Kierkegaard și Nietzsche, cei doi gînditori tutelari ai "filosofiei existenței", cei doi gînditori care au dus nihilismul reflecției totale pînă la crearea unei noi pozitivități, a unui nou plan de experiență umană. Kierkegaard nu se numește însuși "omul de probă, așa cum ar putea deveni necesar într-o criză" sau un "cobai al existenței?"

15. Conspectul metafizicii apusene, pe care l-am dorit cît mai cuprinzător, impune o seamă de reflecții concluzive și de informații întregitoare. Metafizica acestui început de veac, cu toate posibilitățile ei sporite de starea de anarhie cronică a gîndirii și de credința că "totul e posibil", are ambiții cu mult mai reduse decît aceea titanică din epoca de strălucire a speculației germane de la începutul veacului trecut. Metafizica nouă se silește să practice virtutea "probității intelectuale" și a "criticii". Fenomenul cel mai simptomatic care se petrece sub ochii noștri este voința - sau, poate, numai veleitatea - de înnoire a metafizicii mai puțin în metoda cît mai ales în circumscrierea obiectului ei, pentru a se pune în consens cu spiritul științei naturii.

Cu toate că în zilele noastre se întrebuințează pînă la sațietate termenul de "transcendență", a cărei obîrșie spațială este îndeobște trecută cu vederea, metafizica dorește tot mai puțin să apară ca o depășire a experienței, ține să rămînă în cadrul faptelor și să simtă sub picioare "pathosul experienței", după expresia lui Kant. Prima jumătate a cuvîntului de metafizică - "meta"= dincolo de - a început să jeneze mișcarea acestei discipline și de aceea gînditori contemporani ca H. Rickert[1] și W. Stern[2] vorbesc mai degrabă de o "pro-fizică", de ceea ce stă *dincoace* de

[1] H. Rickert: *System der Philosophie* I.
[2] W. Stern: "Kantstudien" vol. 30. (1925) p. 635. Rezumat al unei conferințe în cadrul unui congres anual.

Scanned with CamScanner

fizică, nu dincolo, de condiţiile *a priori* ale lumii naturale, aşa cum propunea şi Kant.

Într-o anumită privinţă, şovăiala metafizicii între respectarea experienţei şi depăşirea ei nu e ceva nou, dimpotrivă e o trăsătură constantă a ei, cum apare în metoda analogiei, însă de data aceasta noutatea e hotărîrea de a face, mai mult şi mai consecvent decît pînă acum, din experienţă nu numai un necesar punct de plecare, dar şi o permanentă bază de operaţie. Asupra chipului de a "pozitiva" metafizica, asupra modalităţii de a explora metafizic experienţa şi de a zăbovi în "lumea de aci", părerile gînditorilor contemporani din nefericire sînt divergente. Diagnoza noastră urmează a fi ilustrată prin cîteva cazuri mai mult sau mai puţin tipice.

Acordăm audienţă operei lui Bergson care în perspectiva vremii se înfăţişează nu numai ca un "iraţionalism" sau intuiţionism destul de ponderat, dar şi ca o sinceră încercare de a arunca o punte între ştiinţă şi metafizică. Vorbind de metafizică în luminoasa "introducere" din *La Pensée et le Mouvant*, Bergson scrie: "Ea pretindea că depăşeşte experienţa; ea nu făcea în realitate decît să substituie experienţei mişcătoare şi pline, capabilă de o *adîncire*[1] crescîndă, plină prin aceasta de revelaţii, un extras înţepenit, uscat, golit, un sistem de idei generale, abstracte, scoase din aceeaşi experienţă sau mai degrabă din stratele ei cele mai superficiale... Să redăm mişcării mobilitatea sa, schimbării fluiditatea sa, timpului durata sa... Metafizica va deveni atunci experienţa însăşi. Durata se va dezvălui ceea ce este, creaţie continuă, ţîşnire neîntreruptă de noutate" (15-16). Distanţa - spune Bergson în alt studiu publicat în acelaşi volum - între "empirismul" unui Taine şi speculaţiile cele mai transcendente ale panteiştilor germani este mult mai redusă şi metoda e analogă în ambele cazuri". "Dar un empirism adevărat e acela care îşi propune de a strînge cît mai de aproape originalul însuşi, de a-i *adînci* viaţa şi, printr-un fel de *auscultare spirituală*, de a-i simţi palpitînd sufletul; şi acest empirism adevărat e adevărata metafizică" (p. 222). "Ştiinţa şi metafizica se întîlnesc în intuiţie. O filosofie în adevăr intuitivă ar realiza unirea atît de dorită a metafizicii şi ştiinţei. În acelaşi timp ea ar face din metafizică o ştiinţă pozitivă - vreau să spun progresiv şi

[1] Sublinierea este a noastră şi va fi lămurită mai jos

Scanned with CamScanner

indefinit perfectabilă... Ea ar pune mai multă știință în metafizică și mai multă metafizică în știință". (244).

Așezarea metafizicii alături de știință, transformarea ei într-o "știință pozitivă", într-un "nou empirism", e plătită destul de scump. Metafizica, fără a renunța la controlul Totalității, a devenit o știință specială, o știință a spiritului sau a vieții, în vreme ce știința naturii e o știință a materiei. Ambele ne dau absolutul, "adîncul lucrurilor". "Științei ca și metafizicii noi i-am atribuit puterea de a atinge absolutul" (*Id.* 83). "Atribuim metafizicii un obiect limitat, îndeosebi spiritul, și o metodă specială, înainte de orice, intuiția. Prin aceasta distingem neted metafizica de știință. Dar prin aceasta, de asemenea, le atribuim o egală valoare. Credem că ele pot, una și alta, să atingă adîncul realității". (42). În sfîrșit: "Foarte diferită e metafizica așezată de noi alături de știință. Recunoscînd științei puterea de a aprofunda natura numai prin puterea inteligenței, cealaltă își rezervă spiritul" (50).

Adept la început al neocriticismului metodologic reprezentat de Cohen, apoi cîștigat de fenomenologia lui Husserl, fără a îmbrățișa și intuiționismul acestuia, *Nicolai Hartmann* dezvoltă o "ontologie critică", o ontologie susținută de o severă analiză logică - logismul lui e o reminiscență neocriticistă - și ca urmare recunoaște drepturile unei metafizici în cadrul experienței. Vorbind de problemele metafizice, el scrie: "Însă ele nu se mai află dincolo de lume și nici dincolo de orice experiență sau dat, ci în cea mai apropiată vecinătate, tangibile, în mijlocul vieții. Ele aderă la orice experiență, întovărășesc cognoscibilul în toate domeniile. Căci în toate domeniile cognoscibilul e încadrat de incognoscibil". (*Zur Grundlegung der Ontologie*, 1925, p. 28). Acest pasaj are nevoie de un comentar și o întregire. Hartmann repudiază vechea metafizică din pricina convingerii ei că ar exista un domeniu specific metafizic: Dumnezeu, nemurirea, libertatea, pe scurt, repudiază ceea ce el numește "Metafizica domeniului" *(Gebietsmetaphysik)*. De asemenea se declară împotriva idealului de "sistem constructiv". "Epoca sistemelor filosofice a trecut". În fața lui "*Systemdenken*" se ridică de acum "*Problemdenken*".

Metafizica nu e un domeniu deosebit, ci e pretutindeni legată de tot ce e cunoscut, întrucît ea se îndreaptă spre fundalul incognoscibil pe care

Scanned with CamScanner

se proiectează tot ce e cunoscut, spre penumbra sau transinteligibilul ce învăluie știința noastră. Pe scurt, Hartmann concedă numai o "metafizică a problemelor", o simplă cercetare, pentru cuvîntul că "e o eroare fundamentală de a considera ca admisibile științific numai problemele solubile" (*Deutsche systematische Philosophie nach ihren Gestaltern*, vol. I, 1931, op. 294-295). Oricît de adînc ar pătrunde în realitate lumina științei, rămîne un rest insolubil, un irațional, o problemă - clarificarea problematicului refractar cunoștinței e tema metafizicii.

S-a obiectat lui Hartmann că o asemenea metafizică nu se deosebește esențial de unele concluzii negative ale criticismului, deci că ea își are rădăcinile în agnosticismul metafizic și religios al lui Kant față de metafizica tradițională. Metafizica lui Hartmann este un agnosticism căruia luptă a-i da o semnificație pozitivă prin aceea că îl face mobil și deci obiect de cercetare. Problemele insolubile pot fi și ele obiect de cercetare, iar orizontul insolubilului se deplasează necontenit - incognoscibilul e mobil. Dar teza lui Hartmann ridică și o altă nedumerire: se mai poate vorbi îndreptățit de incognoscibil dacă acesta e nemijlocit aderent la experiență, la cognoscibil? De asemenea, mai e un incognoscibil autentic acela care e obiect de cercetare pentru o disciplină universală, cum e metafizica?

Din acest ciudat agnosticism se pare că nu se poate smulge decît apelul la o experiență metafizică, la "intuiție", cum a propus Bergson, o intuiție care suprimă problema, întrucît nu cunoaște decît soluții. Intuiționismul bergsonian e dușmanul problemelor insolubile, al agnosticismului - ceea ce e necunoștibil științei pozitive e totuși cunoștibil metafizicii intuiționiste - însă el plătește această reală superioritate prin așezarea metafizicii alături de știința naturală, acestea fiind complimentare*, pe scurt, prin acceptarea a ceea ce Hartmann respingea, a "metafizicii de domeniu". Știința naturii se ocupă de un cîmp al realității, de materie, și în sfera ei e stăpînă avînd de explorat un adevărat absolut; metafizicii îi revine un alt absolut: Spiritul sau Viața.

Metafizica, așa cum e înțeleasă de Bergson, ca explorarea cu ajutorul unei experiențe speciale a unui domeniu real, se îndepărtează de idealul metafizicii tradiționale de a îmbrățișa totalitatea sau integralitatea reali-

---

* Complimentare (n. ed.)

Scanned with CamScanner

tăţii, afară numai dacă materia nu e derivată din Spirit, care e proclamat "realitatea superioară". În această conjunctură, metafizica alunecă din nou în problematică insolubilă, devine dar o "metafizică a problemelor", întrucît materia e dată în experienţă ca *toto genere* diferită de spirit. Reducerea materiei la spirit nu este experienţă, nu e impusă de fapte, ci e "construcţie" mai mult sau mai puţin poetică, e revenire la animism. Bergson însuşi oscilează între pluralismul realităţilor şi un monism spiritualist.

Pentru a proba elasticitatea termenului de experienţă şi funcţia ei neprecisă în cadrul metafizicii cred că e indicat să cunoaştem punctul de vedere al unui gînditor de mari proporţii, cum e *Benedetto Croce*. În faţa celui de al 6-lea congres internaţional de filosofie de la Cambridge (Massachusetts), Croce s-a pronunţat contra metafizicii, dar pentru experienţă în filosofie. "Cred că mulţi, dacă nu chiar toţi cei ce cultivă filosofia, vor fi înclinaţi a recunoaşte ca fapt dat că două noţiuni sunt învechite şi au devenit străine spiritului modern; două cuvinte au pierdut autoritatea lor şi au devenit chiar obiecte de suspiciune şi de ironie: metafizica şi filosofia sistematică (definitivă). Metafizică: înseamnă cercetarea unei realităţi care stă mai presus sau dincolo de experienţă; şi filosofie sistematică, adică o construcţie ce constă dintr-un sistem închis afirmînd că a cuprins în cutiile sale, o dată pentru totdeauna, realitatea"... "Desigur, sînt şi azi oameni care nu vor să conceadă acest rămas bun al spiritului modern de la metafizică, însă în ce mă priveşte îl consider ca bine întemeiat şi aş putea întări convingerea mea personală prin aceea că invoc acordul meu cu cele mai înalte inteligenţe ale timpului nostru şi tot aşa tendinţa şi sentimentul întregii noastre epoci moderne în tot ceea ce ea are remarcabil şi specific"... "Dacă filosofia nu oferă nici o cunoştinţă a transcendentului, nici un adevăr definitiv, e clar că ea nu se poate rezema decît pe experienţă, că ea e imanentă ca experienţa, sporind şi devenind continuu ca şi experienţa". Adesea cei grăbiţi au tras de aici consecinţa că filosofia "a fost lichidată" şi înlocuită cu cunoştinţa ştiinţifică şi istorică. Ceea ce a fost lichidat e numai filosofia transcendentă şi teologică, iar filosofia adevărată, eliberată prin acea lichidare, s-a afirmat mai energic ca cercetare a "categoriilor experienţei" (Citate de Dr. Hans Hartmann: *Denkendes Europa*, 1936, p. 375-377).

O poziţie, pe care am putea-o privi ca intermediară între aceea a lui

Scanned with CamScanner

Hartmann şi a lui Croce, ocupă *Robert Reininger* (Viena). Potrivit acestuia, *real* e tot ce e dat nemijlocit sau trăit, deci ceea ce e legat de conştiinţa individuală. Unele trăiri, anume trăirile de reprezentare şi de gîndire, au ca notă proprie că ele sînt îndreptate, că au *intenţionalitatea* spre *obiecte* ce pretind a fi independente de "trăiri", de "eu", şi deci a constitui "lumea externă". Aceasta e "lumea adevărului" pe care reprezentarea şi gîndirea, deşi sînt şi ele prinse în trăiri, o opun "lumii realităţii" *(Reich der Wirklichkeit)*. "Lumea adevărului" e şi ea un fel de realitate, dar o realitate, "*crezută, inferată*", avînd trei trepte: lumea externă empirică, lumea externă fizică şi lumea externă metafizică. Din acestea, prioritatea în ce priveşte "realitatea" o are lumea empirică, fiind cea mai apropiată de trăire, iar gradul cel mai mic de realitate se cuvine lumilor metafizice, simple construcţii de gîndire (R. Reininger: *Metaphysik der Wirklichkeit*, 1931, p. 334-335). De aceea nu există decît o "metafizică negativă" a cărei concluzie e că Absolutul nu poate fi obiect de enunţuri pozitive. Pozitivă în metafizică e "trăirea originară" *(Urerlebnis)*, o stare metafizică *(metaphysische Stimmung)*, un "sentiment" că în conştiinţa noastră "totul e simultan" sau că "prezentul e etern", pe scurt e conştiinţa misterului sau problematicului. "În timp ce toate celelalte ştiinţe progresează necontenit în dominarea teoretică şi practică a fenomenelor şi dezbracă realitatea tot mai mult de enigmaticul şi misterul ei, în faţa privirilor filosofiei, cu cît ea s-a deprins a vedea mai adînc şi ascuţit, se dezvăluie tot mai distinct problematica insolubilă care stă ascunsă în ceea ce ne apare mai familiar şi pretinde a fi de sine înţeles. Nu în ceea ce e dincolo de lume, ci foarte aproape de suprafaţa lumii cotidiene ea face vizibilă minunea care ne împresoară necontenit şi despre care prea puţini ştiu ceva şi-şi dau seama" (*Id.* 402).

16. Nu putem evita de a arunca o privire asupra relaţiei dintre metafizică şi ştiinţele exacte, după cuceririle cele mai noi ale acestora, întrucît ni se prilejueşte o apreciere, şi pe acest plan, a semnificaţiei ce are experienţa în metafizică. Încă mai de mult, W. Wundt vorbind de "viitorul metafizicii" la sfîrşitul contribuţiei sale asupra "Metafizicii" din opera colectivă *Systematische Philosophie* în *Kultur der Gegenwart*, I. Abt. VI. (ediţia 3-a , 1908), constată următoarele: "Filosofii au devenit

Scanned with CamScanner

în speculațiile metafizice foarte reținuți și de cele mai multe ori destul de precauți, însă fizicienii, fiziologii și sociologii speculează necontenit mai departe" (132). Se întîmplă chiar ca oameni de știință remarcabili să se declare contra metafizicii și totuși să facă metafizică după una din cele trei forme istorice ale acesteia: poetic-mitologică - e cazul lui E. Haeckel, - dialectic-ontologică - e cazul lui W. Oswald - sau critică - cazul lui E. Mach. Încă înainte de Nic. Hartmann, nota Wundt că problemele și ipotezele metafizice nu sînt proprietatea specifică a unei științe particulare, ci ele revin în toate domeniile (*Id.*, 132).

Naivitatea filosofică, consemnată de Wundt la cei trei mari naturaliști, o putem constata azi într-un grad mai accentuat și în proporții mai alarmante la naturaliști de seamă din vremea noastră, ca A. Eddington, J. Jeans, H. Weyl[1] , care invocînd recentele lumini ale fizicii, teoria relativității și a cvantelor, cred că pot amesteca știința și metafizica. Așa de pildă, pentru J. Jeans, "știința victoriană" de altădată părea că respinge credința omului mijlociu în libertate, în existența a ceva mai înalt, reducînd totul la o vastă mașină care funcționează automat din prima zi a creației și va continua să meargă pe calea ei predestinată pînă la sfîrșitul timpurilor. Noi începem a gîndi că universul științei de azi se apropie mai mult de concepția "omului fără cultură" și că de aceea omenirea nu s-a înșelat crezîndu-se liberă de a alege între bine și rău și de a-și sculpta propriul ei viitor. (J. Jeans: *L'homme et l'univers* în *Le progrés scientifique*, 1938, p. 31-32).

Ceea ce irită pe gînditorul fără prejudecăți în această valorificare metafizică a ultimelor biruințe din știința exactă e ignoranța unei situații elementare: știința exactă n-are nimic de a face cu metafizica și de aceea nu oferă nici un sprijin "nevoilor intime", "trebuințelor inimii". Nimic mai simplu, mai puțin onest teoreticește, decît amalgamul de știință, rezemată de experiență, și o metafizică, voit îndreptată spre "transcendent". Știința nu justifică credințe metafizice sau religioase, cum susțin un B. Bavink

[1] A. Eddington: *The Espanding Universe*, 1933 (trad. franceză); J. Jeans: *The new Background of Science*, 1933 (trad. fr.); H. Weyl: *The Open World, Three Lectures of the metaphysical implications of science* 1932. Vezi de asemenea: M. Planck: *Religion und Naturwissenschaft*, ed. 8-a, 1941.

Scanned with CamScanner

(*Die Naturwissenschaften auf dem Wege zur Religion*, ed. 4-a, 1937) sau un Alois Wenzl (*Philosophie als Weg*, 1939), iar dacă pare că totuşi ea îndeplineşte acest oficiu, e fiindcă am strecurat dinainte în rezultatele ştiinţelor aspiraţiile noastre. Ştiinţa ne restituie ceea ce i-am dăruit înainte. Totuşi această promiscuitate a ştiinţei şi metafizicii este încă un indiciu al voinţei contemporane de a apropia metafizica de izvoarele experienţei. Ceea ce noi reproşăm naturaliştilor nu e asocierea ştiinţei naturale şi metafizicii, şi nici exploatarea rezultatelor recente din fizică în favoarea religiei, ci altceva: ei trec cu vederea că *intenţia* ştiinţei e alta decît a metafizicii şi religiei şi deci rezultatele exacte au altă semnificaţie în cadrul disciplinei ce le-a obţinut cu trudă decît în acela al disciplinelor ce se grăbesc să le utilizeze invocînd prestigiul cercetării pozitive. Metafizica şi religia se înclină în faţa cuceririlor ştiinţifice numai cînd acestea le sînt favorabile, iar înainte vreme cînd ştiinţa părea că pledează pentru mecanism, metafizica proclama că ştiinţa n-are nici o valoare teoretică, ea limitîndu-se la notaţii practice, la reţete tehnice. Cum - ne întrebăm - ştiinţa a încetat, dintr-o dată, a fi simplă construcţie utilitaristă, numai pentru că momentan rezultatele ei au o altă orientare?

17. Aşezăm înaintea concluziilor noastre o privire asupra modalităţilor metafizice în cugetarea românească mai nouă. Ne izbeşte năzuinţa de a lega strîns metafizica de experienţă, năzuinţă care se explică nu numai istoriceşte, anume, prin întocmirea acestor modalităţi în climatul unei metafizici inductive, dar şi printr-o structură spirituală care stăvileşte riscul speculativ în numele onestităţii metodologice.

Părtaş al unui materialism mecanicist, metafizică implicită sau "fără voie", V. Conta apără pe faţă o metafizică concepută sub înrîurirea pozitivismului ca o împletire de ştiinţă şi de artă sau de cunoştinţe şi de "quasi-cunoştinţe" care sînt un act de imaginaţie poetică, sînt "ficţiunile" lui H. Vaihinger, ce numără pe Conta ca un precursor, sînt "poezia de noţiuni" a lui Fr. A. Lange sau "poezia idealului" a lui Renan sau, azi, "funcţia fabulatrice" a lui H. Bergson. "Metafizica de îndată ce trece cu investigaţiunile sale în domeniul quasi-cunoştinţelor, nu mai este decît un fel de poezie ştiinţifică, în care imaginaţiunea creează quasi-adevăruri în felul şi în cantitatea cerută de necesităţile intelectuale ale cugetătoru-

Scanned with CamScanner

lui... Imaginaţiunea are ca punct de sprijin şi ca punct de plecare cunoştinţele propriu-zise sau pozitive şi nu se depărtează de acestea, cu creaţiunile sale, decît la o distanţă determinată" (V. Conta: *Opere complete*, ed. II. Minar, p. 538). Aceste premise par a legitima concluzia următoare: metafizica e "ştiinţa care caută a cuprinde toate cunoştinţele omeneşti într-o singură cugetare şi în sfera unei singure idei universale". Ea ocupă "vîrful piramidei cunoştinţelor", de aceea metafizica "nu este ştiinţă propriu- zis decît în parte", anume în punctul de plecare, neipotetic. "Metafizica prin partea ei cu totul ipotetică care se raportă la sfera creaţiunilor imaginare se ţine de frumoasele arte" (*Id.* 539).

Pornind de la "definiţia care se dă în mod obişnuit metafizicii" - am întîlnit-o mai sus în opera lui Conta - *C. Rădulescu-Motru* depăşeşte "poezia de noţiuni", amestecul de "ştiinţă şi artă" şi schiţează, cu o documentare mai complexă decît aceea a lui Conta, o *metafizică critică*, înlăuntrul căreia "personalismul" face legătura între "conştiinţa transcendentală" a lui Kant şi "conştiinţa reală" a energetismului ştiinţific. Definiţia din fruntea operei *Elemente de metafizică* (ed. 1912), sună: "Metafizica e ştiinţa care are ca scop de a ne da cunoştinţa cea mai completă şi cea mai puţin relativă despre lume". Prin aceasta se arată că metafizica nu aduce cunoştinţele noi de felul celor avute de ştiinţa specială, ci o cunoştinţă de altă natură, anume "cunoştinţa unitară, superioară, înlăuntrul căreia adevărurile vechi apar într-o altă ordine şi într-o altă lumină. Cine a întrezărit această unitate a devenit metafizician, şi pentru totdeauna" (*Op. cit.*, 5).

Directiva metafizicii critice susţine opera întitulată *Introducere în metafizică* (1924), a cărei notă proprie este silinţa metodologică şi trebuinţa legitimării impusă de caracterul tot mai problematic al acestei discipline. "Ştiinţa şi metafizica făuresc icoane despre aceeaşi sau aceleaşi realităţi. Dar ştiinţa le făureşte cu mai mult relativ şi mai puţin absolut (punînd accentul pe înfăţişarea lor sensibilă), pe cînd metafizica le alcătuieşte, în orice caz tinde să le alcătuiască avînd un maxim de absolut şi un minimum de relativ (punînd accentul pe substratul lor suprasensibil). Nu avem deci o deosebire de domenii, ci de punct de vedere; şi am putea zice nu de natură, ci de grad. Pentru aceasta nu se poate pune o graniţă bruscă între una şi cealaltă - deşi la un moment dat

Scanned with CamScanner

precizia ştiinţifică poate înceta - şi dacă ştiinţele au dreptul să existe, acest drept îl poate revendica şi metafizica" (*Op. cit.*, 17). Caracteristică în concepţia aceasta este apropierea absolutului (suprasensibilului) şi relativului (sensibilului), suprimarea abisului, împietarea* experienţei chiar în metafizic. "Este o profundă neexactitate să se conceapă existenţa cu lumea fenomenelor relative *de o parte* şi cu absolutul de *altă parte*, aşa ca să se creadă că cineva s-ar putea ocupa perfect de relativ neglijînd cu totul realitatea absolută, după cum cineva poate să lucreze într-un lan de grîu, fără să treacă alături într-o dumbravă, rămînînd la linia de demarcaţiune, unde sfîrşeşte una şi începe cealaltă. Dar nu în modul acesta - ca două ţinuturi învecinate - trebuie conceput raportul dintre relativ şi absolut, ci cu totul altfel. *Absolutul este implicat în relativ. Ei se găsesc pretutindeni împreună* (*Id.*. 16).

L. Blaga în *Cenzura transcendentă* (1934) se arată tributar tradiţionalei deosebiri dintre experienţă şi metafizică recunoscînd totuşi, de asemenea pe linia tradiţiei, un rol experienţei în metafizică. Experienţa are în ştiinţă o funcţie, iar în metafizică o *alta*. "Desigur că atît ştiinţa, cît şi metafizica sînt silite să ţină seama de experienţă, dar integrarea funcţională a experienţei în angrenajul deopotrivă de complicat al fiecăreia se face altfel. Experienţa în «ştiinţă» e punct de plecare şi suverană instanţă de control; mai mult, în ştiinţă scopul urmărit de cercetător e lărgirea experienţei însăşi. Legăturile omului de ştiinţă cu experienţa sînt deci multiple. Experienţa e pentru el temelie, clădire, acoperiş, dar şi ogradă din ce în ce mai largă. În cadrul ştiinţei, experienţa e chemată să justifice sau să condamne o construcţie teoretică... În «metafizică» experienţa nu-şi asumă această supremaţie, acest rol de hipertrofică dominantă. «Experienţa» e pentru metafizician ţărmul de avîntare spre stihiile de dincolo, malul de pe care se lansează săgeata de foc în patria nopţii... Metafizica nu urmăreşte necondiţionat lărgirea experienţei ca atare - ea aspiră la *încadrarea* experienţei într-o viziune mai largă decît ea" (*Op. cit.* 12-13). Întrebarea hotărîtoare nu poate fi ocolită: cine ne dă dreptul de a zbura peste experienţă în "patria nopţii"? Blaga oferă de asemenea un răspuns consfinţit de metafizica raţionalistă: e "spontanei-

* Termen neclar, probabil cu trebui să fie "împlantarea" (n. ed.)

Scanned with CamScanner

tatea gîndirii", "constructivitatea spiritului". O spune fără înconjur: "O viziune metafizică, privită sub unghiul experienței, e produsul unei libertăți constructive, care nu e îngăduită omului de știință. Menirea metafizicianului e aceea de a încercui, de a tivi experiența printr-un gînd care nu e experiență" (*Id.* 13). Mai departe scrie: "În metafizică, experiența e absorbită de spontaneitatea ideii" (*Id.* 14). Toate acestea, de mult familiare cugetării europene și tocite pînă la coardă, sînt necontenit lustruite pentru a fi înfățișate ca originale sau, cel puțin, ca temeiuri solide.

Vrednică de relevat, în legătură cu concepția metafizică a lui Blaga, e noțiunea de "cunoștință luciferică", irațională, antilogică, antinomică, desfășurată în fața "misterului deschis", sub forma mai rară cu atît mai semnificativă a "minus-cunoașterii". "Minus-cunoașterea, prin care se radicalizează un mister deschis, e susceptibilă de a fi aplicată mai ales în problematica metafizică"[1]. Surprindem o reală analogie între "quasi-cunoștințele" lui Conta și "minus-cunoașterea" lui Blaga. Amîndouă, avînd ca supoziție spontaneitatea sau constructivitatea spiritului, ne sugerează "ficțiunea" sau noțiunea "ca și cum" a neokantianului Hans Vaihinger. Asemenea "minus-cunoașterii", "ficțiunea" lui Vaihinger se constituie prin depășirea logicului, prin sinteza antinomiilor, prin acceptarea contradicției fecunde. "Minus-cunoașterea se caracterizează în genere prin forma antinomică a tezelor ei" (*Cunoașterea luciferică*, 131). Noutatea lui Blaga, dincolo de pozitivismul lui Conta și Vaihinger, este adoptarea orizontului ontologic al "misterului", obiectul corespunzător "cunoașterii luciferice".

18. Trecem la concluziile personale. 1. Astăzi oricine se grăbește a vorbi de metafizică, de transcendent - mai mult de transcendent, cuvînt șters - pentru ca să nu pară întîrziat; în realitate, conștiința de astăzi, care s-a format în climatul antimetafizic al cugetării moderne nu mai crede în metafizică, dar e convinsă că metafizica a rămas ceea ce a fost. Nu mai crede în metafizică, dar păstrează metafizica și o apără chiar. Această echivocă stare de spirit e o scădere generală a răstimpului de trecere, a nihilismului contemporan: nu mai crede în nimic, dar lasă totul așa cum

[1] L. Blaga: *Cunoașterea luciferică*, 1933, p. 140.

Scanned with CamScanner

a fost. Poate că singura metafizică e renunțarea la metafizica de pînă acum și străduința de a înfăptui o alta care să evite verdictul zdrobitor al fizicii. Un adept al metafizicii, Rudolf Eucken, recunoaște că "evoluția științei moderne n-a devenit posibilă decît scuturînd jugul vechii metafizici". (*Les grands courants de la pensée contemporaine*, 1911, p. 143).

2. Ce perspective are metafizica, firește, întrucît ea vrea și poate să fie mai mult decît o inflație cosmică sau o mască ontologică a dispozițiilor temperamentale și a tresăririlor emotive ale unuia sau altuia? Răspunsul trebuie căutat în rolul care se recunoaște fie experienței fie gîndirii în alcătuirea metafizicii.

Credem că expunerea noastră a izbutit să probeze cel puțin acest punct pe care îl vom numi "iraționalist", într-o altă accepție decît aceea obișnuită azi: neputința gîndirii de a revela prin "activitatea ei spontană", prin constructivismul ei liber, prin atributele ei speculative, o realitate *total* deosebită de aceea dată în experiență - o realitate "suprasensibilă". Condiția deosebirii totale e neapărată pentru valorificarea "spontaneității" sau "creativitatea" gîndirii; altminteri, gîndirea poate oricînd prin discursivitatea inferenței sau raționamentului să sporească datul nemijlocit al percepției cu un dat mijlocit care principial e de aceeași natură sau calitate ca și datul nemijlocit. Gîndirea nu are acces la o realitate neîntîlnită în experiență; existența unei planete noi, afirmate pe temeiul raționamentelor matematice, nu include o natură absolut inedită - e o "planetă".

Se cade ca "iraționalismul" să fie întregit cu această reflecție. Poate fi numărat printre anahronicii "filosofi prerafaeliți", cum numește Abel Rey pe metafizicienii de altă dată,[1] acela ce refuză de a admite și în metafizică nu numai în știință: *primatul descriptivului asupra speculativului*.

"E cert că ceea ce putem numi atitudine empirică a devenit o deprindere a spiritelor celor mai bine educate, și aceasta este cea care, mai mult ca orice argument definit, a micșorat influența tradiției clasice asupra celor ce studiază filosofia și în genere asupra celor luminați... Filosofii și-au îngăduit prea adesea, în trecut, de a se pronunța asupra chestiilor empirice și în cele din urmă s-au aflat în conflict, în mod

[1] A. Rey: *Vers le positivisme absolu*, "Revue philosophique", 1909, vol. I, p. 479.

Scanned with CamScanner

dezastruos, cu fapte bine atestate". (B. Russell: *Méthode scientifique en philosophie*, 1929, pp. 13 şi 21).

Pe măsură ce dogmatismul raţionalist sau încrederea în capacitatea speculativă a gîndirii se află în declin, se recunoaşte în schimb obligaţia de a ţine seama de experienţă", ori de cîte ori ne îndreptăm spre realitate sau "existenţă", chiar cînd e vorba de realitatea suprasensibilă, deci *supraempirică*. Altfel ne ciocnim de pretenţia contradictorie de a constata prin experienţă o realitate de dincolo de experienţă. Contradicţia dispare sau se estompează în următoarele trei interpretări:

a) Cea mai veche şi persistentă, pînă în vremea noastră, e interpretarea sugerată de unii termeni ai lui Aristotel, dezvoltată de neoplatonici, consfinţită de scolastica tomistă şi primită în sfîrşit cu remanieri adînci de metafizica inductivă: se ia experienţa numai ca punct de plecare, ca bază de operaţie, însă ea e depăşită, oarecum chiar după arătările ei, pe două căi: raţionamentul prin *analogie* la neoplatonism şi tomism - la Kant raţionamentul prin analogie devine un "ca şi cum", un fel de transpunere *fictivă* - sau raţionamentul *inductiv* în metafizica mai nouă şi cea mai răspîndită pînă azi. Aşadar, lumea supraempirică e concepută prin analogie cu lumea empirică fără ca ea să înceteze de a fi *toto coelo* deosebită de aceasta sau este indusă după arătările lumii de aici - inducţie încă mai puţin certă decît aceea din ştiinţele speciale (de pildă la Hans Driesch). Pe bună dreptate, Franz Brentano îşi pune întrebarea: ce limită desparte o metafizică (el spune: teologie) analogică de agnosticism? Metoda analogică duce la negarea lui Dumnezeu. E ca şi cum ai declara jenat celui ce te-a prins în contradicţie: "n-am vorbit serios, ci doar în glumă, adică analogic". "Oricum ar fi, dacă luăm în serios vorbirea despre cunoaşterea cu totul analogică a lui Dumnezeu, aceasta e propriu-zis pur ateism. Ateiştii care au gîndit clar n-au săvîrşit aceasta"[1]. Noi înşine am dezvăluit pe larg punctele vulnerabile ale metafizicii inductive. (*E posibilă o metafizică inductivă?* "Revista română de filosofie", 1928).

b) Drept o nouă, foarte nouă, interpretare vom cataloga "metafizica problemelor" a lui Nic. Hartmann. Potrivit acestei concepţii, care nu cunoaşte un domeniu specific metafizic, metafizica nu ne cere să ne

[1] Fr. Brentano: *Vom Dasein Gottes*, 1929, p. 55-56.

Scanned with CamScanner

avîntăm dincolo de experienţă pentru a descoperi obiectele ei, întrucît experienţa, "lumea de dincoace", poate îndestula metafizica prin problemele insolubile, iraţionale, "transinteligibile", pe care le include. Cercetarea sau clarificarea *problemelor* insolubile *ca probleme* este o temă tot atît de necesară ca şi cercetarea în vederea soluţionării celorlalte probleme ştiinţifice. Metafizica se îndreaptă spre acele probleme opace ridicate de orice preocupare ştiinţifică, de orice domeniu empiric. Metafizicul este în mijlocul lumii noastre; el e totuna cu "eterna problemă". Cum am arătat, o "metafizică a problemelor" e o formă recentă de agnosticism, e dar o metafizică ratată.

c) Este şi o altă interpretare, de asemenea proaspătă, care crede că poate concilia experienţa cu metafizica; vom admite o experienţă *sui-generis*, metafizică, o "intuiţie pură" care nu stă în certitudine mai prejos de experienţa sensibilă a ştiinţei speciale. E teza lui Bergson, care e plătită prin limitarea metafizicii la un domeniu, anume la spirit şi viaţă. Ceea ce este ştiinţa pentru materie e metafizica pentru viaţă şi spirit. Soluţia bergsoniană e cu totul opusă soluţiei lui Hartmann: de la metafizica acestuia "de pretutindeni şi de nicăieri" se ajunge la o metafizică a spiritului, la o "metafizică ştiinţifică", "precisă".

Neajunsurile acestui mod de a concepe metafizica nu stau atît în mărginirea tărîmului, cît mai ales în metodă, în "intuiţionism". Nu putem primi o experienţă în experienţă, două experienţe puse laolaltă, una raţională cealaltă iraţională. Bergson e în genere prudent şi reticent: afirmă o experienţă (intuiţie) suprarraţională, dar prin retuşări o apropie de intelect, de "gîndire", atît de mult încît te întrebi dacă mai poate fi vorba de o metodă nouă. Dar nu vom aluneca în eroarea de a nega posibilitatea sau realitatea unei experienţe suprarraţionale, a unei "intuiţii" metafizice. Discuţia atunci n-ar fi concludentă. Ei bine, să cercetăm o asemenea experienţă. Pe noi ne interesează altceva: ce valoare are ea? Se poate constata uşor că în cugetarea contemporană o astfel de intuiţie e oferită în două forme eterogene: la Bergson intuiţia e o coincidare cu individualul, cu ceea ce e ireductibil în fiecare lucru, la Husserl intuiţia este o prezentificare a "esenţei", a universalului, a ceea ce scapă devenirii. Dar critica noastră vizează o altă latură: este intuiţia metafizică a lui Bergson, cum am fi în drept a aştepta, la adăpost de îndoială, de contestaţie? Dacă intuiţia suprarraţională ar fi certă, ea ar trebui să fie

Scanned with CamScanner

unică. Sau tocmai intuiția nu e așa și nici nu vrea să fie. Intuiția individualului este ea însăși individuală, e o formulă personală. Fiecare apelează la intuiție pentru a salva "adevărul" propriu.

Un asemenea intuiționism este un scepticism ce nu vrea să-și spună pe nume, e un nihilism, cum a recunoscut sincer gînditorul italian Giuseppe Rensi. Cine admite mai multe religii a încetat de a crede în adevărul Religiei. Pentru acela, toate religiile stau pe același plan; toate sînt adevărate și toate sînt false. Cine crede într-o religie o proclamă unică, incomparabilă, exclusivă. Să facem atunci o alegere între intuiții? Cine alege oare? O altă intuiție? Nu, căci și celelalte intuiții, fiecare în parte, ridică pretenția infailibilității. Alegerea n-o poate face decît inteligența, spiritul critic și de aceea intuiția nu se deosebește de gîndire, dacă prin gîndire nu înțelegem simplele scheme verbale, ci posesia clară a faptelor, a trăirilor. Să spunem că noi am avut odată intuiția și apoi am pierdut-o? La ce-ar folosi regretul dacă recîștigarea ei e nesigură, și trebuie să fie nesigură, căci motivele care au determinat pierderea ei stau în calea recîștigării ei.

Noi apreciem ceea ce e salutar în opoziția adesea relevată dintre Logos și Bios, dintre rațiune și viață, căci Rațiunea sau cunoștința a primit de obicei determinări ce fac imposibilă o autentică legătură între gîndire și viață. Însă nu rațiunea ne depărtează de viață ci felul de a o concepe, fel aproape universal răspîndit. Gîndul nostru constant e trebuința unei reforme a Rațiunii ca și a Experienței. Dincolo de raționalism și iraționalism stă adevărul.

19. Interpretările conciliatorii între experiență și metafizică, cunoscute înainte, presupun implicit sau explicit o reformă a noțiunii consacrate de experiență, numai că această reformă nu e desăvîrșită cu toată consecvența dorită. Dacă păstrăm neatinsă noțiunea tradițională de experiență, potrivit căreia date în experiență sînt numai realitățile individuale și sensibile, atunci se impune o "transcendență" nu numai logică, pentru a descoperi universalul gîndirii, conceptualul, reclamat de orice știință, dar și una metafizică, pentru a descoperi "adevărata individualitate" (metafizica mai nouă a lui Bergson și a "filosofiei existenței") sau "esența" universală, "substanța" indestructibilă (metafizica raționalistă

Scanned with CamScanner

tradiţională de la Platon la Whitehead). De altminteri, transcendenţa logică şi cea metafizică sînt solidare, cum ştim din metafizica raţionalistă: prin pura gîndire ne ridicăm la etern şi "inteligibil".

Dacă remaniem noţiunea de experienţă pentru ca ea să cuprindă nu numai individualul şi materialul, ci totodată universalul şi spiritualul - căci din ce alt izvor cunoaştem universalul, spiritualul, "inteligibilul", esenţialul? - metafizica însăşi dobîndeşte o nouă înfăţişare. Metafizica porneşte de la fapte, de la experienţă, nu pentru a o depăşi şi întregi fictiv, ci pentru a o adînci şi a înţelege astfel fără prejudecăţi sau preconcepţii natura lucrurilor şi fără a dori un armonism cu orice preţ, trecînd peste ceea ce e hazard, întîmplare, primejduire, insecuritate, fragmentar în lume. Metafizica nu se mai teme de fragmentar şi schimbare, ci le recunoaşte valoarea de existenţă. De ce să dictăm vieţii măsuri "eterne", apriorice, în loc să căutăm treptat în sînul ei valori permanente şi posibilităţile de regenerare şi armonizare. Experienţa se mişcă pe diferite planuri, nu pe unul singur, cel pur empiric, care de aceea trebuie depăşit, iar lumea e expansivă şi capabilă de noutate.

Noi înclinăm pentru această din urmă interpretare rezemată pe o noţiune vastă a experienţei cerută de caracterul deschis şi receptiv al experienţei. Cu adîncimea obişnuită acestui gînditor, Dilthey notează că "experienţa completă, plină, nemutilată, n-a fost pînă acum niciodată la baza filosofării"[1]. Şi alţi gînditori au formulat de curînd aceeaşi constatare: "nimic nu există fără să fie experimentat, iar experimentatul *(das Erfahrene)* e fenomenul"[2]. "*A face experienţe*, adică *actul de a experimenta, e fenomenul originar antropologic*. Omul e fiinţa care are experienţe, care îşi construieşte o lume a experienţei şi învaţă din experienţe sau cel puţin ar trebui să înveţe"[3].

Stăruie totuşi o ultimă îngrijorare, poate cea mai mare: mai e permis a vorbi de "metafizică", dacă temele ei se înserează* pe planurile

---

[1] Dilthey: *Einleitung in die Geisteswisseschaften*, 1883, p. 156.
[2] Magnus Sellig: *Erfahrung und Denken*, "Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie", 1941, vol. 8), p. 53.
[3] Fritz Heinemann: *Odysseus oder die Zukunft der Philosophie*, 1939, p. 35.
* inserează (n. ed.)

Scanned with CamScanner

experienței fie acestea mai adînci decît cele obișnuite? Nu păstrează metafizica, asemenea unei peceți nesterse, orientarea spre ceea ce e "dincolo" și ca atare e învăluit în mister, e "transinteligibil", problematic în mod definitiv? Se cască atunci din nou abisul dintre experiență și metafizică, abisul dintre ceea ce e permis să cunoaștem și ceea ce se sustrage cunoștinței, dar se deschide larg, prea larg, libertatea "presimțirilor" personale care sînt însă mai acasă în ordinea ireală a poeziei.

Scanned with CamScanner

POSTFAȚĂ LA *DESTINUL METAFIZICII*

Într-un "secol analitic", voit anti-metafizic, filosofii n-au încetat să răspundă provocării kantiene și să propună programe sau proiecte de reconstrucție a metafizicii: formularea unor noi scheme categoriale, reluarea interogației asupra Ființei, asupra "existenței ca totalitate", construirea unor modele ale "unității ce se diversifică". Supusă criticii eliminative sau dublei reduceri, transcendentale și logico-lingvistice (ce corespund celor două mari "retrageri" strategice ale filosofiei după Kant), metafizica pare a-și fi găsit un nou drum pentru a depăși "antinomiile" sau fundăturile și pentru a-și "construi" obiectul. Cu aceasta ea pare a îndreptăți așteptările programului kantian, pare a se putea edifica "în limitele rațiunii pure".

Acest nou drum al metafizicii în secolul nostru pornește, ca și altădată, de la știință, de la cea mai obiectivă, asigurată metodologic, instrumentată și progresivă modalitate fundamentală de apropiere cognitivă a realului. Știința matematică și experimentală care i-a provocat "calvarul" este astăzi aptă de a-i conferi o nouă spendoare discursului rațional asupra Ființei, o nouă întemeiere și justificare a sistemului categorial al filosofiei. Este vorba însă de un alt tip de știință, de o altă modalitate de teoretizare, a cărei "generalizare rațională" îi va permite filosofiei, pentru prima oară, să intre în cîmpul cunoașterii constructive, să depășească modalitățile "doar reflexive" ale operării ei conceptuale. Știința contemporană, prin dominantele ei stilistice, oferă filosofiei posibilitatea unei noi generalizări, ne-inductive, apte să-i fundeze demersurile și schemele descriptive. Îndrumată nu doar de un "instinct speculativ", cum se exprimă Mircea Florian, urmîndu-i pe Kant și Schopenhauer, dar și de un tip nou al teoretizării științifice, filosofia contemporană are șansa unui nou proiect metafizic, capabil să o înscrie "pe calea sigură a științei".

Pentru a determina natura acestui nou început al metafizicii în cultura europeană, excursul istoric și metodologic propus de Mircea Florian în această mică lucrare este absolut necesar. La întrebarea "Ce este metafizica?", în istoria filosofiei s-a oferit o mulțime deconcertantă de răs-

Scanned with CamScanner

punsuri: cunoaştere a Absolutului, Necondiţionatului şi Infinitului, doctrină a primelor principii ce definesc existenţa ca totalitate, teorie a Fiinţei, loc de convergenţă a marilor interogaţii ale filosofiei, matrice sau nucleu generator al unor vaste programe de reconstrucţie raţională a lumii etc. Dacă am căuta intersecţia comună a tuturor acestor determinări ale metafizicii, am avea un bun candidat în schema categorială şi principiile ce-i reglează aplicarea în experienţă, în nucleul categorial şi principiile constitutive ale proiectării raţionale ale existenţei ca totalitate. De la Aristotel pînă la Whitehead, introducerea şi justificarea marilor scheme categoriale (a instrumentelor cu care se decupează raţional lumea, se formulează întrebările esenţiale asupra existenţei) a constituit tematica ireductibilă a filosofiei ca metafizică. Această preocupare pentru determinarea şi "deducerea" constantelor filosofice ale Fiinţei străbate marile proiecte de metafizică dintotdeauna, fiind implicit sau explicit prezentă şi în filosofia contemporană. Evident, în epoca "postmodernismului" nici o tradiţie şi nici un "invariant" al culturii nu rămîne nesuspectat. Asistăm şi în filosofie, pe lîngă celebrele "dovezi de imposibilitate" a metafizicii oferite de Nietzsche sau Heidegger, la o negare explicită a "gîndirii categoriale"; argumentul acestei noi afirmări a "sfîrşitului metafizicii" ar fi următorul: nu mai putem afirma, azi, invariaţia şi universalitatea unor patternuri sau determinări ale existenţei cerute de proiectarea categorială a lumii. În locul filosofiei sistematice, constructive, trebuie să preferăm, pe urmele lui Dewey, Heidegger şi Wittgenstein, o hermeneutică ce doreşte să întreţină conversaţia raţională a omenirii. Paradigma anti-teoretică wittgensteiniană a filosofării ("Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate") pare a constitui refuzul cel mai radical al metafizicii, al filosofiei ce urmăreşte să continue efortul de raţionalizare a lumii întreprins de ştiinţă pînă la limitele "existenţei ca totalitate".

Aşa cum arată însă Mircea Florian, dintre toate contestaţiile metafizicii cea mai profundă şi semnificativă, la care trebuie să se întoarcă, pentru a gîndi condiţiile de posibilitate, orice tentativă de reinventare a metafizicii este criticismul kantian. Sensul criticii kantiene la adresa metafizicii şi direcţia pe care o intenţiona el proiectelor ei viitoare sînt rezumate în ideea: filosofia ca metafizică generală nu-şi poate construi

Scanned with CamScanner

conceptul. Condiţiile ce determină "construirea unui concept" (definirea sa necontradictorie şi dovada existenţei obiectului la care se referă acel concept) nu sînt satisfăcute de vechea metafizică. Reluînd tema în propriii lui termeni, Kant afirmă în *Prolegomene*: totalitatea absolută a experienţei posibile nu este ea însăşi o experienţă.

Demonstraţia lui Kant este însă, ca orice dovadă teoretică sau empirică de imposibilitate, una relativă: imposibilitatea edificării constructive a discursului metafizic se raportează la tipul de construcţie teoretică propriu ştiinţei moderne a naturii (luată de Kant drept paradigmă a ştiinţificului în genere) şi la modalitatea "generalizării raţionale" a faptului ştiinţific pentru a fi convertit filosofic. Criticismul kantian se întemeiază, în respingerea metafizicii tradiţionale, pe un tip de construcţie a ştiinţei în care informaţia asupra lumii pare a fi epuizată de formulele ei ipotetice, de ipotezele generale, care tematizează existenţa exclusiv la nivelul modalităţii realului (obiect al instrumentelor de măsură şi singurul matematizabil). Pe de altă parte, ridicarea la puterea filosoficului a cunoaşterii ştiinţifice reprezintă o simplă extensie conservativă a performanţei ipotetice a teoriilor. Pentru acest tip de generalizare filosofică a ştiinţei poate fi luat ca axiomă regulativă *dictum*-ul lui Hans Reichenbach: "Nu există nici o problemă filosofică semnificativă asupra spaţiului care să nu fie conţinută printre soluţiile ecuaţiilor diferenţiale ale fizicii". Generalizarea inductivă, extinderea fără soluţie de continuitate, infinitizarea domeniului ipotezelor ştiinţifice trebuia în mod necesar să conducă la antimonii, la imposibilitatea definirii necontradictorii a conceptului "existenţei ca totalitate".

Aşa cum arată Mircea Florian, Kant nu neagă posibilitatea unei noi metafizici, dar îi fixează acesteia standardele de rigoare şi constructivitate egale cu ale celei mai puternice teoretizări matematice a realului. După cum se ştie, el însuşi a încercat să propună o metafizică a moravurilor şi o metafizică specială a naturii care să fundeze, în cadrul unui vast program filosofic ce-şi are temeiul în noua schemă categorială şi în principiile analiticii intelectului din *Critica Raţiunii Pure*, fizica pură (teoretică), ştiinţa matematică şi experimentală a naturii. Justificarea transcendentală a legilor dinamicii newtoniene în cadrul noului său program metafizic ar fi reprezentat piatra de încercare a noii teorii

Scanned with CamScanner

fundamentale a filosofiei. Dincolo însă de succesul sau eşecul proiectelor lui Kant de edificare a unor metafizici speciale, esenţială rămîne provocarea adresată de Kant "oricărei metafizici viitoare", noile condiţii ale edificării constructive a filosofiei sistematice. Exigenţa constructivismului, condiţia "construirii" conceptului fundamental al metafizicii vor trebui considerate standardele de excelenţă ale oricărei interogaţii esenţiale asupra fiinţei lumii, asupra "structurii logice a lumii". Ele vor trebui acceptate drept criterii minimale pentru orice metafizică viitoare "ce se va prezenta ca ştiinţă"

La această provocare aflăm în noul dialog al filosofiei cu ştiinţa contemporană, în stilul nou de teoretizare al acesteia şi în modalitatea specifică de lectură filosofică a sa un alt tip de răspuns decît cele pe care ni le prezintă, în excelenta sa lucrare de faţă, Mircea Florian. Tentativele noii metafizici post-kantiene, analizate de Florian, metafizica inductivă, metafizica intuiţionist-iraţionalistă, metafizica problemelor, fie rămîn în liniile extinderii neconstructive a ipotezelor ştiintifice din anumite domenii dincolo de granitele lor de valabilitate empirică, fie evită "tribunalul kantian", condiţiile şi criteriile de raţionalitate instituite de Kant. Revigorarea neaşteptată a metafizicii în epoca analizei şi criticii, în secolul decretat prea grăbit "post-metafizic" (J. Habermas), oricît ar părea de paradoxal, are noi şanse atît pentru edificarea unei noi scheme categoriale (cu o nouă modalitate de deducţie a categoriilor, diferită de cea transcendentală sau logic-lingvistică), cît şi pentru construirea sau tematizarea constructivă a existenţei ca totalitate. În acelaşi timp, o altă exigenţă kantiană, schematizarea categoriilor, condiţie a asigurării referinţei obiective a conceptelor pure şi originare ale intelectului, pare a-şi fi găsit în matematica actuală o nouă realizare; aceasta face efectivă o nouă *Critică a raţiunii ştiinţifice*, medierea fundamentală a faptului ştiinţific pentru a fi convertit metafizic. Sînt întrunite astfel toate condiţiile unei noi metafizici raţionale. Pretenţia celui mai mare metafizician al acestui secol, Alfred North Whitehead (a cărui operă fundamentală, *Process and Reality*, a înrîurit efectiv un mare număr de discipline, de la fizica proceselor ireversibile a lui I. Prigogine şi mecanica cuantică a lui D. Bohm, pînă la estetică şi teologie), de a "formula un sistem de idei generale, coerent, logic, necesar, în termenii căruia orice element al

Scanned with CamScanner

experienței să poată fi interpretat", care își află corespondentul în obiectivul cel mai îndrăznet al filosofiei analitice contemporane (filosofie ce urmărește intenționat *exactitatea* și rigoarea, *adevărul* și semnificația părînd a rămîne simple Idei ale rațiunii), acela de a "căuta cel mai simplu, clar și cuprinzător pattern al notației canonice", care se identifică, la W.v.O. Quine, cu "căutarea categoriilor fundamentale prin care se reprezintă cele mai generale trăsături ale realității", ambele mari îndrăzneli metafizice, pot fi întemeiate într-o modalitate nouă pornind de la condiția actuală a dialogului științei cu filosofia.

Dezvoltarea științei actuale oferă reflecției filosofice o serie de realizări teoretice care au impus ca pivot al reconstrucției raționale a lumii un nou nivel sau tip al teoretizării, cel abstract-structural. Spre deosebire de etapele anterioare ale dialogului știință-filosofie, în care știința era reprezentată de una din teoriile, ramurile sau disciplinele ei (teoria newtoniană, biologia darwinistă, matematica structurală etc.), în perioada actuală asistăm - în cadrul maturizării cvasi-simultane a unui mare număr de discipline științifice - la un nou tip de "provocare" a filosofiei de către știință: filosofia nu mai este solicitată să-și formuleze cadrele conceptual-analitice de o teorie nouă, purtătoare a progresului într-o ramură de vîrf a cunoașterii, ci toate aceste discipline mature din punct de vedere teoretic solicită regîndirea posibilității și valorii științei, precum și redefinirea cadrelor sau schemelor conceptuale prin care "decupăm" rațional existența. În aceste discipline s-a constituit un palier al teoretizării care face posibilă o trecere într-un registru nou a tematizării filosofice.

În ramurile actuale mature ale științei, intrate în faza "post-paradigmatică" de evoluție, asistăm la formularea și coexistența unor teorii alternative de nivel fundamental, la multiplicarea programelor de cercetare și a metodologiilor asociate, la creșterea "densității metodologice" a întregii științe, la apariția și funcționarea simultană a unor stiluri și niveluri de construcție teoretică diferite. În aceste condiții, pentru a se evita o creștere necoordonată, haotică a domeniilor, pentru a întreține medierile conceptual-metodologice și a asigura coerența și organicitatea disciplinelor științifice s-a constituit în cadrul majorității ramurilor cunoașterii un nivel special al teoreticului, cu valențe coordonatoare, cu

Scanned with CamScanner

rolul de bază de a asigura arhitectura rațională a domeniului, integrarea complexă a modulelor teoretice reciproc netransparente; acest nivel al construcției științei îl formează teoriile de cel mai înalt nivel de abstracție și generalitate din știință, teoriile de tip *structural*. Ele oferă, în primul rînd, nuclee generatoare pentru ample programe de cercetare sau discipline științifice, matrici pentru teoretizare sau teorii-cadru. Acestea sînt, la nivelul actual al dezvoltării cunoașterii, "purtătorii primari" ai "fundamentalului" în știință; ele oferă principiile generatoare ale unor vaste programe teoretice, căile integrării și unificării nereductive a corpusului științei. În arhitectura complexă a disciplinelor mature ele constituie, astăzi, nivelul cel mai înalt de elaborare rațională a faptului științific, de rafinare a sa conceptuală și metodologică; pe scurt, ele reprezintă paradigmele științificității, modelele raționalității și progresului cunoașterii. Ca dominante stilistice ale epistemei contemporane, teoriile structurale se prezintă drept cel mai autorizat partener al dialogului științei cu filosofia. Lectura lor filosofică va fi, în primul rînd, aceea care va orienta evoluția viitoare a înțelegerii și receptării filosofice a modalității științifice de apropriere cognitivă a realului.

În analiza logică a teoriilor abstract-structurale se distinge acum între nucleul generator abstract și mulțimea ipotezelor empirice sau factuale edificate pe baza extinderii lui la anumite sisteme naturale complexe. Nucleul lor conceptual nu modelează domenii particulare de ființare, ci însăși potențialitatea existenței, condițiile de posibilitate ale realului; ele oferă o teoretizare a competenței noetice, care devine acum distinctă de performanța ipotetică. Asemenea nuclee teoretice structurale sînt ireductibile la simpla sumă logică a unor ipoteze generale. Apariția acestor mari teorii abstracte în știință a impus o reconsiderare profundă a relației dintre construcția științifică și reflecția filosofică.

Ce oferă aceste "teorii-princeps" filosofiei? Cum provoacă ele gîndirea filosofică cu valențe constructiv-sistematice, aceea care-și propune ca ideal să reia la un nivel superior efortul reprezentării raționale a lumii, specific cunoașterii științifice? Cum poate contribui această dominantă stilistică a noii științe la edificarea metafizicii? Teoriile clasice, ca sisteme deductiv ordonate de ipoteze generale, participau la reconstrucția rațională a lumii în orizontul filosofiei prin informația lor "primară",

Scanned with CamScanner

prezentă la nivelul ipotetic, al legilor lor considerate ca aserțiuni generale asupra unor domenii ale lumii. Întemeierea științifică a viziunilor filosofice se realiza astfel prin continuarea directă a ipotetizării realului în teoriile clasice ("deterministe"), prin rețeaua proporțională ce formula explicit totalitatea aserțiunilor despre realitate și experiență pe care le conțineau aceste teorii. Teoretizarea actuală, întemeiată esențial pe teoriile abstract-structurale, i-ar putea replica lui Reichenbach printr-o parafrază a unei celebre aserțiuni a lui Wittgenstein: nu *propozițiile* teoriilor, ci *gramatica* lor ne indică, azi, structura logică a lumii, constantele filosofice ale Ființei și Devenirii. Cu alte cuvinte, nu informația ipotetică primară a teoriilor, ci modul de gîndire a marilor corelații categoriale, prezent în aceste construcții structurale, informația secundă a științei, reprezintă azi temeiul reconstrucției schemei categoriale, al edificării constructive a metafizicii. Noua metafizică nu generalizează inductiv ipotezele și reprezentările, explicațiile și interpretările teoriilor cu cel mai mare domeniu de validitate empirică din știință, ci se constituie prin trecerea în universalitate a "experiențelor intensive" ale științei de tip structural, a modalității ei de operaționalizare a corelațiilor categoriale. Structuralizarea marilor categorii ale viziunii noastre despre lume ne oferă nu o descriere a determinațiilor "generale" ale ființării, pe linia unei abstracții analitice ce făcea din categorii o simplă *repraesentatio per notas communes*, ci nucleele de generativitate ale Ființei și Devenirii, ordinea implicită, structura logică a lumii.

Pornind de aici, prin extinderile constructive necesare (medierile) și pe baza unor idei fundamentale referitoare la independența de nivel ontic a unor structuri generative sau patternuri ale ordinii naturale, se va încerca o nouă justificare a posibilității metafizicii ca disciplină rațională, ca discurs constructiv asupra existenței ca existență. Dacă metafizica sau ontologia științei moderne se bloca în tentativa ei de "trecere la limită", de ridicare de la "totalitatea realului" la "realul ca totalitate" (antinomiile kantiene), noua modalitate de edificare și justificare a metafizicii explorează "soluția riemanniană" în acest domeniu, încearcă să construiască conceptul "lumii ca totalitate" și, ca urmare, să indice o modalitate "experimentală" de validare a discursului ontologic. Noul mod de gîndire a corelațiilor categoriale dislocă structurile generatoare

Scanned with CamScanner

ale ființării, singurele în stare să ofere temeiul unificării aspectelor locale cu cele globale ale existenței, trecerea constructivă la modelarea metafizică, susceptibilă de a fi controlată rațional, "experimental".

La această nouă deschidere a metafizicii, Mircea Florian a participat într-un dublu sens: "negativ", prin critica pe care o realizează în opusculul de față metafizicii tradiționale (chiar dacă deghizate contemporan în limbaje noi); "pozitiv", atît prin anticipare, în aceeași lucrare, a noului drum al metafizicii ("Dacă remaniem noțiunea de experiență pentru ca ea să cuprindă nu numai individualul și materialul, ci totodată universalul și spiritualul... metafizica dobîndește o nouă înfățișare. Metafizica pornește de la fapte, de la experiență, nu pentru a o depăși și întregi fictiv, ci pentru a o adînci și a înțelege astfel fără prejudecăți sau preconcepții natura lucrurilor."), cît mai ales prin modelul ontologic al *recesivității*, propus în monumentala sa operă postumă, model congeneric cu paradigma structural-generativă a metafizicii actuale.

ILIE PÂRVU

Scanned with CamScanner

FILOSOFIE ȘI ARTĂ

Scanned with CamScanner

I. ANTINOMIILE ESTETICE. GNOSTICISMUL ESTETIC

1. Convieţuirea filosofiei şi artei în cîmpul aceleiaşi culturi şi cu atît mai mult în cadrul unei conştiinţe individuale ridică greutăţi analoage celor pricinuite de convieţuirea filosofiei şi religiei[1]. Greutăţile sînt numai analoage, nu identice, cu deosebire pentru un motiv: arta nu posedă energia cuceritoare, năzuinţele şi mijloacele de dominare ale religiei. Oricît de ciudat ar părea, tendinţa de a subordona filosofia a pornit rareori de la artă.

Arta sau, cel puţin arta cea mai apropiată de filosofie, poezia, n-a simţit îndemnul, pentru a-şi asigura existenţa, de a lua asupra ei menirea filosofiei. Nu însăşi arta a îmbrăţişat filosofia cu gîndul de a o înăbuşi, ci filosofia a apelat la artă nutrind în ascuns ambiţia de a deveni o formă de "poesis", de "creaţie", de "modelare", de "plasticizare", de întocmire titanică a lumii, pe scurt, de *diacosmetică* după o expresie folosită de Democrit - aşadar, filosofia s-a aruncat în braţele artei[2].

Mai degrabă, artiştii, conştienţi de adînca divergenţă dintre artă şi filosofie (metafizică mai ales), au ţinut departe de ei ispita de a face din opera de artă un organon de cunoaştere, o metodă de explorare şi de revelare a lucrurilor în adîncul şi absolutul lor. Funcţia filosofică sau gnoseologică a artei le-a apărut ca o falsificare a spiritului poetic, a specificului estetic, a purităţii artistice. Dacă arta n-a învederat ambiţii filosofice, ea nici nu s-a împotrivit prea mult viselor poetice ale filosofiei. De aceea poate au fost adesea lămurite relaţiile dintre filosofie de o parte şi ştiinţă sau religie de altă parte, în timp ce vecinătatea spirituală a filosofiei şi artei a rămas în umbră. Sînt desigur şi alte cauze ale

---

[1] Vezi: *Antinomiile credinţei, filosofie şi religie*, "Revista română de filosofie", 1936

[2] Cuvîntul de "poesis" are două înţelesuri: unul restrîns referitor la o anumită artă, la arta verbală; altul larg, care e şi cel primitiv, referitor la arta în genere, aşa încît "poetic" e tot una cu "artistic" şi este poate mult mai potrivit decît nefericitul "estetic".

Scanned with CamScanner

nedelimitării mai stricte a sferelor de activitate ce revin artei și filosofiei; citățm între altele împrejurarea că *estetica* s-a constituit ca disciplină de sine stătătoare tîrziu și fragmentar.

Cum arta n-a fost cotropită niciodată, asemenea filosofiei, de complexul inferiorității, n-a existat la drept vorbind un risc de a vedea pe artiști lucrînd în afara tărîmului lor și pledînd o cauză străină operei lor. Această tărie internă a artei a impresionat filosofia și a fost ca un îndemn pentru aceasta de a căuta un reazem, o înviorare și în artă, cum a căutat și adesea a crezut că a găsit în știință sau în religie. Dacă istoria cunoaște atîtea cazuri de filosofie poetică, oare cultura nu arată tot atîtea întrupări de poezie filosofică, deci de artă fundată pe ceva în afară de sine, pe filosofie? "Poezia filosofică" e un fapt pe care nimeni nu se gîndește a-l tăgădui sau micșora în semnificația lui; decît, se uită un lucru: împrumuturile făcute de poezie filosofiei rămîn cu mult înapoi față de efectele exercitate de gîndirea absorbită în poezie. Că "poezia libertății" a lui Schiller e tributară metafizicii lui Kant și Fichte înseamnă mult mai puțin decît ecoul acelei poezii asupra unui gînditor ca Hegel[1].

Puterea ecoului surprinde cu atît mai mult cu cît poezia dă filosofiei de împrumut o altă fundare decît aceea sistematică avută înainte de a fi fost solicitată de poezie. E un fapt de nemijlocită constatare că, cu cît o filosofie are mai puternice exigențe de exactitate, cu cît ea este mai fundată sistematic, cu atît mai anevoioasă e mlădierea ei după trebuințele poeziei.

2. Semnificația artei - îndeosebi a poeziei - pentru filosofie rezidă în alt element care explică de ce arta a avut atîta siguranță de sine în fața filosofiei și de ce nu s-a temut de impietările metafizicii. Acest element, care a fost luminat de Anna Tumarkin, e că însăși poezia în esența ei are o anumită "vedere asupra lumii" *(Weltanschauung)*. E vorba de o "vedere asupra lumii" pe care poezia n-o mai împrumută, ci o produce din sine și ca atare îi este consubstanțială. Care e "vederea asupra lumii" implicată în artă (mai ales poezie)? A fost adesea relevat efectul liberator al artei; arta e un fel de mîntuire, e "cîntecul de leagăn al durerilor

[1] A. Tumarkin: *Dichtung und Weltanschauung*, "Logos", vol. III (1919 - 20).

Scanned with CamScanner

noastre". Caracterul liberator apare întîi în starea de contemplație, care e mai puțin subordonată nevoilor vitale și normelor vieții practice Fiindcă, datorită contemplației rupte de obligațiile practice, ne mișcăm într-o lume de umbre, arta poate ridica stăvilarele interdicțiilor practice și inhibițiilor morale pentru a lăsa sentimentele, tensiunile afective, să se reverse în voie. Revărsarea patimilor nu e o descumpănire a vieții, ci tocmai o stăpînire de sine, o afirmare a unei vieți armonice, fiindcă pasiunile excitate de artă sînt supuse unei "forme", sînt modelate. Arta "absoarbe în sine tot conținutul vieții și, modelîndu-l, are drept efect că noi devenim liberi nu de viață, ci în viață" (*Op.cit.* 198). "Prin dominarea formei se produce acest efect specific artistic. Prin obîrșia ei, forma artistică are rădăcina, cu toate modificările ei, în mișcările naturale de expresie ale omului" (202). Datorită formei, arta e o liberare, deci nu prin înlăturarea pasiunilor, ci prin disciplinarea lor, prin acel proces cunoscut de la Aristotel sub numele de "purificare" (katharsis). "Prin artă omul aduce formă în viață și cîștigă, prin chiar aceasta, libertate asupra vieții" (206).

Aceasta e "vederea asupra lumii" ce susține arta clasică. Direcții poetice mai nouă pledează pentru o altă "vedere", cu totul opusă celei de mai sus, pe care o putem numi "frîngerea formei". Potrivit acestei formule, liberarea vieții nu stă în formă; e prea mare presiunea vieții pentru ca ea să fie neutralizată de forma internă, e prea adîncă sfîșierea pentru ca forma să-i impună o înfrumusețare falsă, decorativă. "Formarea" apare ca un gest neautentic, banal, chiar ca o farsă - sînt dureri ce nu tolerează cîntec de leagăn. Se urmărește intensificarea durerii, a gustării paharului pînă la drojdie, pînă la istovire, amețire, rigiditate nirvanică. "Dominarea formei, ca principiu al artei, înseamnă expresia artistică a voinței de a subordona viața față de spiritul conștient de țelurile lui; în contrast cu aceasta, frîngerea formei înseamnă exprimarea artistică a atitudinii opuse care constă în desăvîrșit devotament față de viață și puterile ei, în renunțarea spiritului la stăpînirea suverană a realității, în destrămarea unității spirituale în valurile vieții care ne dă asalt necuprinsă, nemodelabilă, de luat drept ceva dat" (211).

Nu putem decreta noua concepție drept bolnavă, iar cea dintîi drept sănătoasă, cum Goethe opunea romanticul și clasicul. Avem aci opoziția

Scanned with CamScanner

principală a "vederii despre o lume a artei", cu rădăcini în opoziția fundamentală a vieții: de o parte dominarea senină a vieții prin rațiune, de alta dominarea rațiunii de către viață; de o parte rațiunea, de alta momentul irațional, nerezolvabil în noțiuni. Și cum nu putem determina momentul irațional altfel decît prin negarea principiului formal filosofic, a Rațiunii, tot așa nu putem defini esența artei moderne sau romantice, cum și a "vederii asupra lumii" implicată în ea, decît prin negarea principiului clasic de dominare a formei (*Id.*, 214).

O deosebire asemănătoare animă magistralul studiu al lui Marcel Raymond[1]: de o parte credincioșii Artei, de altă parte, pe urmele lui Rimbaud, "disprețuitorii artei", a căror "primă misiune e de a dezorienta", de a decepționa logica și de a ne îndemna la "abandon în puterile oculte". "Și asistăm acum la urmările disocierii celor două idei care au fost multă vreme confundate: ideea de formă și ideea de esență poetică" (391-392).

Cele două întrupări ale "vederii asupra lumii prin artă" ne instalează și de data aceasta în antinomia fundamentală, pe care am întîlnit-o în religie ca și în științe, și de care ne vom ocupa, în toată întinderea necesară, mai tîrziu. Ne îngăduim să precizăm de acum că nu poate fi vorba de o parte de voința "formării", de altă parte de voința opusă *oricărei* forme, cum crede A. Tumarkin, ci de două direcții deosebite ale voinței de a forma sau modela, cum propun Walzel și Wölfflin, cea de a doua punînd accentul pe negarea formelor de pînă acum și căutînd o formă ce nu se impune din afară și de aceea respectă tumultul vieții. Revolta contra formei - termenul de formă este în estetică unul din cei mai echivoci - este masca formelor nouă care nu vor încă să-și spună pe nume. "Dar e imposibil a scăpa de forme altfel decît încredințîndu-ne altor forme, mai incerte și frînte" (M. Raymond: *Op. cit.*, 392).

3. Anticipînd o vastă dezbatere *de mai tîrziu*, ne-am îndepărtat de prima noastră temă, anume de rezerva artei față de filosofie, de absența la artă a năzuinței de a fi o "înțelegere" mai adîncă a realității și deci de

[1] M. Raymond: *De Baudelaire au surréalisme, Essai sur le mouvement poétique contemporain*, 1934.

Scanned with CamScanner

a fi investită cu atribute filosofice. Aşadar, arta a evitat orice antagonism mai serios cu filosofia. Cu toate acestea, prilejuri de conflict sau numai de întrecere între artă şi filosofie n-au lipsit nici în trecut nici, mai ales, în timpurile de faţă. Asemenea religiei sau moralei, arta tinde să îmbrăţişeze şi să coloreze toată cultura spirituală şi materială, pur tehnică; ea nu poate fi împiedicată, cel puţin, de a-şi împleti soarta ei cu aceea a tuturor celorlalte producţii ale omului. Arta nu stă singuratică în complexul vieţii umane, cum nu stă nici o altă formă de cultură, ci ea întreţine relaţii intime cu ştiinţa, filosofia, morala, tehnica, dar îndeosebi cu religia.

Tendinţa de generală revărsare a artei oferă cheia explicativă pentru hotărîrea recentă, cu mare răsunet programatic, de a constitui, ca o disciplină alături de tradiţionala "estetică", o "ştiinţă a artei" *(Kunstwissenschaft)*, avînd ca exponenţi pe un Konrad Fiedler (*Schriften über Kunst*, Vol. I-II, 1913-1914), Max Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, ed. II, 1923), R. Hamann (*Aesthetik*, ed. II, 1919), Emil Utitz (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 vol. 1914).

Esenţială e diferenţierea cît mai strictă a artisticului de estetic, diferenţiere care arată că, deşi "estetica" a fost recunoscută ca disciplină de sine stătătoare de vreo două sute de ani, dezacordul în ce priveşte domeniul de explorat şi metodele de investigaţie este azi încă mai pronunţat decît înainte. Disciplina de care ne ocupăm, a luat fiinţă sub semnul "esteticului", termen, s-ar spune, anume croit mai mult ca să ascundă decît să dezvăluie nemijlocit felul de a fi al experienţei şi obiectului cercetat. Un doctrinar al Raţiunii, wolffianul Alexander Baumgarten, a găsit în economia ştiinţelor filosofice o lacună: lipsea corespondentul *logicii* sau ştiinţei *gîndirii*, lipsea ştiinţa *sensibilului* (aisthesis) sau *estetica*. Termenul era însă sau prea larg sau prea strîmt. Era prea larg fiindcă îmbrăţişa tot sensibilul - Kant în *Critica raţiunii pure* (prima parte) se foloseşte de "estetică" într-un sens larg de ştiinţă a sensibilului. În intenţia lui Baumgarten, opera *Aesthetica* (vol. I, în 1750) trebuia să ia în cercetare numai perfecţia în ordinea sensibilă, frumosul, însă această accepţie era prea mărginită, pentru simplul motiv că "frumosul" cuprinde şi alţi factori decît cei sensibili: factori emotivi şi chiar ideali.

Numele dăruit disciplinei a fost şi a rămas din cele mai puţin fericite. Alegerea fără noroc a etichetei are obîrşia adevărată în incertitudinea

Scanned with CamScanner

obiectului sau a cîmpului de trăiri asupra căruia se îndrepta noua disciplină. De aci se naşte toată încurcătura. Printr-o decretare a gînditorilor vechi, a lui Platon în prima linie, decretare îmbrăţişată şi de conştiinţa vulgară, s-a ajuns să se înţeleagă de la sine că obiectul esteticii este "frumosul" *(to kalon)*, fără ca totuşi termenul grec de "kalon" să intre în compunerea etichetei. Definirea esteticii drept "ştiinţa frumosului" e respectată de cel mai citit estetician german din veacul trecut, de hegelianul Fr. Th. Vischer în opera *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1847-1858), iar în zilele noastre de Theodor A. Meyer în *Aesthetik* (1923). Victor Cousin în 1837 a publicat o operă de sinteză asupra trilogiei filosofice: *Du vrai, du beau et du bien* şi în spiritul aceluia Charles Lévêque are ca operă capitală *La Science du beau étudiéee dans ses principes, dans ses applications et dans son historie* (1861). Cu un an înainte, un alt partizan al spiritualismului eclectic susţinut de Cousin, anume A. de Chaignet a dat la lumină *Les Principes de la science du beau*, operă onorată de Institut, care, în 1857, propusese ca subiect pentru premiul Bordin chestiunea: "principiile ştiinţei frumosului".

Încă de mult, estetica a depăşit sfera frumosului şi a înglobat în cercetările ei ceea ce s-a chemat, cu un termen ce dă în vileag perplexităţile noii ştiinţe, "categoriile" sau "modificările" frumosului: sublimul, caracteristicul, tragicul, comicul, nobilul, graţiosul, pateticul etc., în fine, chiar urîtul. Astfel Th. Lipps defineşte estetica: "ştiinţa frumosului, implicit a urîtului" (*Grundlegung der Ästhetik*, vol. I, p. 11). Nu tot ce este estetic este "frumos", altminteri nu se explică prezenţa urîtului în opera de artă şi nu se înţelege faptul relevat de Giuseppe Rensi că arta are drept aliment obişnuit suferinţele, mizeriile, lacrimile umane, nu nobleţea, fericirea şi seninătatea vieţii.

Alături de frumos şi "modificările" lui s-a instalat de la începuturile esteticii un alt obiect, arta cu opera ei, a cărei relaţie cu frumosul era prea neprecisă pentru a nu ajunge la sciziune internă. Într-un anume sens, arta nu implica vreun antagonism cu "frumosul", dimpotrivă ea apărea ca întrupărea lui, chiar ca unica lui întrupare[1]. Poate că există un frumos în

[1] Întrucît arta reprezintă esteticul în forma cea mai pură, estetica este în prima linie filosofia *"artei"* (Richard Müller, *Aesthetik in Fr. Schnas: Einführung in die Philosophie*, 1928, p. 279).

Scanned with CamScanner

natură sau în destinele vieții umane, însă acest frumos are ceva fantomatic, șters, discutabil. Frumosul unic e acela care și-a găsit realizare în opera de artă; aceasta, nu frumosul, justifică constituirea unei discipline noi, a esteticii. N-a fost greu să se răspundă acestui punct de vedere care identifică esteticul (frumosul) cu artisticul, cu "creațiunea operei", că arta presupune comportarea estetică, deci că arta presupune frumosul căruia îi adaugă o realizare, o *mijlocire* concretă, datorită unei iscusințe, unei capacități de modelare, de "formare", pe scurt, unui "meșteșug".

Este destul de ciudat că de la artă, care este înzestrată cu supreme calități estetice, a pornit criza în estetică, opoziția dintre estetic și artistic. Nu ținem seama de esența artei, nu respectăm toate posibilitățile ei, dacă reducem arta la un fenomen estetic. Opera de artă depășește cu mult valoarea estetică, întrucît ea exprimă tot așa de bine valori *extraestetice*, de pildă erotice, sociale, morale, în literatura tendențioasă sau de propagandă, dar mai ales religioase. Pot primi o covîrșitoare impresie de la o operă de artă care se mărginește la exprimarea emoțională a credinței, care așadar e cu precădere un act de pietate și un îndemn la retrăirea acestui sentiment. De altminteri, sînt opere de artă care de la început au intenționat să răscolească adîncul de pietate sau să întărească un cult magic, așa sînt de exemplu desenele preistorice, plastica primitivă etc. Pentru a da o cercetare completă a artei "în toate referințele ei", cum spune un exponent al acestei concepții, Max Dessoir, s-a întocmit ca disciplină aparte "știința artelor" *(Kunstwissenschaft)*.

4. Nu avem să examinăm aci cît de îndreptățită e concepția ce a dus la Kunstwissenschaft, deci, în ce măsură arta are o funcție extraestetică, prin referința ei la celelalte activități culturale, de la religie pînă la tehnica mijloacelor de trai. Ne-ar interesa mult o altă problemă: opera de artă se poate lipsi întru totul de semnificația ei estetică, mulțumindu-se cu rolul ei extraestetic? Partizanii "artisticului" brut nu se pronunță lămurit. În nici un caz, "știința artei" nu poate servi pentru a arunca o punte între artă și filosofie. Arta poate lua asupra ei și funcția filosofică, cum a servit și religiei. Împletirea artei și filosofiei nu se explică prin identitatea rădăcinii, deosebirea mărginindu-se la efloreșcență. Invocarea unei rădăcini comune, care rămîne învăluită în întuneric, este poate o soluție la îndemînă, însă ea

Scanned with CamScanner

nu clarifică nimic. Ceea ce în ordinea controlabilă se prezintă ca doi, în necontrolabil nu este şi nu poate fi unul - unul plus unul fac doi, nu "unul" misterios. Funcţia extraestetică a artei s-ar lămuri numai dacă am dovedi că ea e reductibilă la altă activitate, care însă în nici un caz nu va fi filosofia. Sociologia n-a încercat decît sau reducerea la religie sau la munca legată de nevoile practice şi cristalizată în tehnice. Nu e arta un sinonim al tehnicii?

Împletirea artei şi religiei este nu numai străveche dar şi persistentă. De la Giambattista Vico a dăinuit pînă azi opinia că toate popoarele au început printr-o fază "divină" în care domină imaginaţia creatoare, *poezia* sub forma *mitului* - poezia, spune el, s-a născut din necesitatea naturii spirituale a omului *(poesis necessitate naturae orta)*; ea reprezintă producţia spontană, neînsoţită de o intenţionalitate conştientă şi neîngrădită de raţionalitate, producţie oarecum prelogică. Înţelepciunea poetică, miturile şi poveştile, sînt prima formă istorică a civilizaţiei, de aceea în timpurile barbare au trăit cei mai mari poeţi ai umanităţii. Intima relaţie dintre poezie şi mit a fost reluată în Germania de Hamann, Herder, Jacobi şi de romantici. Sociopsihologia contemporană n-a rămas străină de această concepţie care aşază la origine poezia şi religia, pe scurt, activitatea religioasă. W. Wundt în a sa *Völkerpsychologie* distinge trei domenii fundamentale de cultură: limbajul, mitul şi moravurile, respectiv, produsele reprezentative, emoţionale şi voluntare. Mitul e rădăcina religiei şi artei, ambele fiind susţinute de "apercepţia animatoare". Însă nu numai mitul, ci de asemenea cultul religios şi magic, ritualul, întreţine cele mai strînse raporturi cu arta.

Nu e oare arta o revelaţie, asemenea religiei?, se întreabă Fritz Medicus. "Dumnezeu are nevoie de profeţi pentru a se revela şi toţi profeţii sînt cu necesitate artişti; ceea ce un profet are de spus, nu poate fi niciodată rostit în proză"[1]. Medicus repetă cu Vico: "Tocmai funcţia artistică stă creator la începutul oricărei culturi şi trebuie să preceadă oricărei activităţi de cunoaştere propriu-zisă" (*Id.*, 45). Filosofia nu revelă nimic, întrucît nu creează; arta e o revelaţie a vieţii prin creativitatea ei. Mai de curînd, un estetician francez, Et. Souriau, a exprimat aceeaşi convingere încă mai concret: "Doutons-nous que la pensée

[1] Fr. Medicus: *Philosophie und Dichtung*," Logos", vol. IV. (1913), pag. 45.

Scanned with CamScanner

humaine puisse avoir quelque accès à la categorie du divin? Doutons-nous que l'homme se transcende? Doutons-nous qu'il y ait une nature purement spirituelle accessible à des creveaux charnels? Qu'on ne nous dise pas: priez; car qui osera afirmer comme un fait sûr qu'il y ait quoi que se soit d'objectif dans les impressions de ces moments? Mais qu'on nous dise: écoutez l'étude en *mi-majeur* de Chopin (Op. 10; L.I, No. 3); voyez à l'église Sainte-Marie de Recanati *l'Annociation* de Lorenzo Lotto; ou bien relisez tout simplement, dans Homère, l'entrevue de Priam et d'Achille. Ce sont là *des preuves*"[1]. Opera de artă, nu știința, exprimă "puterile creatoare ale celebrației umane", "puterile instaurative ale spiritului".

5. Conexiunea dintre artă și religie se valorifică și pe alt plan. Fenomenul religios, cum și greutatea de a-l integra firesc într-o concepție filosofică bine închegată, rămîn de neînțeles, dacă nu dăm la iveală antinomiile fundamentale ce tulbură viața religioasă și o dată cu ea întreaga cultură umană. Ceva asemănător descoperim în ordinea esteticului. Johannes Volkelt, care a subliniat apăsat rolul împlinit de antinomie în cadrul estetic, scrie: "Esteticul e un domeniu, ale cărui exigențe fundamentale nu sînt întru totul compatibile unele cu altele, ci stau parțial în conflict între ele"[2]. Exigențe estetice deopotrivă de fundamentale se ciocnesc, fiecare năzuind a înlătura pe celelalte, însă toate realizîndu-se în ciuda rezistențelor.

Mai de curînd o părere asemănătoare pune în fruntea uneia din lucrările sale profesorul de istoria artelor Henri Focillon: "Problemele ridicate de interpretarea operei de artă se înfățișează sub aspectul contradicțiilor aproape obsedante. Opera de artă e o încercare spre unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și, în același timp, ea aparține unui sistem de relații complexe. Ea rezultă dintr-o activitate independentă, ea traduce o reverie superioară și liberă, dar vedem de asemenea convergînd în ea energiile civilizațiilor. În sfîrșit (pentru a respecta provi-

[1] Et. Souriau: *Art et Vérité*, "Revue Philosophique", 1939, vol. I, pag. 161.
[2] Joh. Volkelt: *Aestethische Zeitfragen*, Vorträge, 1895, pag. 216.

Scanned with CamScanner

zoriu termenii unei opoziţii cu totul aparente), ea este materia şi ea este spiritul, ea este forma şi ea este conţinutul"[1].

Autorul pomenit mai sus, Volkelt, cunoaşte două antinomii, după cum conflictul izbucneşte la unul sau la celălalt component al esteticului: conţinut sau formă. (Nu ne preocupă deocamdată tensiunea posibilă dintre conţinut şi formă.) Scopul principal al artei e armonia în conţinut, deci un conţinut care satisface nevoile etice şi vitale, un conţinut care ne eliberează, ne înalţă şi totodată ne înseninează şi ne desfată. Totuşi exigenţa contrară, anume aceea de a nu uita nimic din ceea ce are semnificaţie umană, impune drept conţinut artistic spectacolul deprimant al nimicniciei ce zdrobeşte, al mîrşăviei biruitoare, al suferinţei nemeritate şi inexplicabile.

A doua antinomie, referitoare la formă, dezvăluie conflictul dintre forma universală senină, binefăcătoare, cu care ne-a obişnuit arta greacă şi a Renaşterii, şi de altă parte existenţa unei forme individualizate care introduce masivitatea, neliniştea, disonanţa, exageratul, frîntul, grotescul, ca în stilul baroc. Nevoia de individualizare, pronunţată fără reticenţă, trezeşte prin forma ei sentimente neplăcute. Muzica wagneriană şi contemporană e încărcată de excitaţii tulburi care totuşi ne farmecă şi ca atare nu desfiinţează forma şi nu împiedică desfăşurarea ei. Firește, adaugă autorul, antinomia îndeplineşte o funcţie salutară, întrucît ne fereşte de a aluneca în unilateral, academism şi şablon, însă ea are o *limită estetică* dincolo de care conflictul se rezolvă în favoarea neesteticului, iar opera e ratată (220).

Privită mai de aproape, dubla antinomie a lui Volkelt se reduce la antinomia dintre o artă în care viaţa primeşte o formă, deci dintre o artă ce găseşte conţinutului forma adecvată, şi o artă ce "frînge orice formă" şi se lasă înghiţită de volbura pasiunilor. Cum s-a arătat mai sus, această antinomie la rîndul ei se reduce la alta mai adîncă pe care o vom cunoaşte mai jos şi care nu este aceea dintre conţinut format şi conţinut inform. Pe planul unei cercetări care nu e angajată într-o polemică împotriva sau pentru "arta nouă", nu există antinomie autentică între conţinut şi formă estetică, fiindcă nimic nu e dat absolut anarhic, fără o configuraţie sau o

[1] H. Focillon: *Vie des formes*, 1939, p. 1.

Scanned with CamScanner

"formă", însă putem avea un conținut deficitar din cauza unei forme străine lui, a unei forme care pretinde sacrificii grele de la bogăția și mobilitatea vieții. Esteticul redus la tumultul conținutului amorf este nu numai un *minus habens* al frumosului, o larvă subestetică, dar chiar o absurditate.

6. Totuși cultura apuseană e străbătută de o dispută care a devenit acută în secolul trecut și n-a adormit nici azi între cei ce văd în conținut și cei ce văd în formă, deci în accentuarea unui element sau altul, explicația impresiei sau a obiectului estetic. Problema poate că, asemenea atîtor probleme, a fost întreținută de confuzia de înțelesuri ale celor doi termeni, însă ea nu e ticluită arbitrar. Cît datorește problema neprecizieî cuvintelor a arătat B. Croce, observînd că adesea ceea ce unii înțeleg prin formă, ceilalți iau drept conținut. Acesta e tocmai cazul în explicațiile iscate între herbartieni, partizani ai formalismului, și hegelieni, exponenți ai "substanțialismului", ai unei *estetici de conținut*. Totul e o chestie de definiție.

Înțelesul cel mai răspîndit al corelației e acesta: conținutul este *ce* al fenomenelor, iar forma *cum*. Frumusețea nu rezidă în *ce* expune opera de artă ci în *cum* expune. Însă acestea sînt date odată și e greu a le deosebi[1]; amîndouă alcătuiesc opera de artă. Înțelesul care e în genere presupus în literatura estetică mai nouă este o precizare a opoziției dintre "ce" și "cum". Conținutul e "materia", sînt "părțile"; forma e "modelarea" materiei, felul de compunere a părților într-un întreg. Așa definite, cele două noțiuni primesc funcții diametral opuse în estetica substanțialistă a lui Hegel sau a hegelianului Fr. Vischer și în estetica formalistă a lui Herbart sau mai ales a herbartianului Robert Zimmermann. Pentru Hegel, conținutul este Ideea iar forma e sensibilizarea ei, exprimarea într-un veșmînt intuitiv. Dimpotrivă, pentru Herbart "părțile" sensibile sau intuitive sînt conținutul, iar compunerea lor, concordanța, armonia lor, pe scurt, ideea, este forma care decide de soarta estetică a unei impresii.

Cîntărind cu precizie și claritate funcția celor două componente, întîi

[1] K. S. Laurila: *Aesthetische Streitfragen*, ed. II-a, fără dată, pp. 324 și urm.

Scanned with CamScanner

în impresia estetică apoi în obiectul estetic, K. S. Laurila (profesor la Helsinki) ajunge la următoarea concluzie: impresia estetică a obiectelor reclamă amîndoi factorii, însă importanța lor relativă e diferită după fiecare caz, după fiecare artă. În cele din urmă, factorul decisiv e conținutul, întrucît pe acest factor se reazemă valoarea biologică a artei, chiar dacă forma e caracterul specific al artei (*Op. cit.*, 335-336). În genere, artiștii înclină spre factorul formal, al tehnicii, spre meșteșug, și se fac apărătorii "artei pentru artă".

7. O altă antinomie, ivită printre contemporani și alimentată de disputa atît de vie în jurul interpretării filosofiei kantiene, este aceea dintre descriptiv sau psihologic și normativ sau prescriptiv. Antinomia are o semnificație *mai largă*, întrucît în soluționarea ei sînt angajate toate științele numite normative (logica, etica), însă ecoul ei e mult mai slab în estetică, tocmai pentru motive ce ne vor determina să nu așezăm pe același plan estetica și celelalte științe normative. Antinomia a primit în genere formula: *fundare psihologică sau critică a esteticii*[1]*?* Scopul esteticii se confundă cu acela al psihologiei sau alcătuește o grupă de teme principial deosebită de aceea a psihologiei, în comun cu logica și etica concepute critic? Direcția psihologistă e susținută de două convingeri: estetica, multă vreme capitol secundar al speculației metafizice, are dreptul de a se constitui ca disciplină științifică; estetica nu poate deveni știință fără ajutorul psihologiei, întrucît analiza psihologică a comportării estetice e principala metodă a noii științe, cum a propus unul din întemeietorii psihologiei experimentale, G. Th. Fechner. Direcția antipsihologică sau critică, fără a renunța la caracterul științific al esteticii, recurge la o altă fundamentare, pe temeiul convingerii că estetica are de cercetat valori, nu fapte. Desigur, valoarea e un fapt psihologic, însă ea este mai mult decît atîta, fiindcă ea nu se mulțumește a constata, ci prescrie, dă *norme*, cere să i se recunoască valabilitatea. Fundarea critică e normativă, fiindcă pornește de la opoziția dintre constatare (existență) și *valoare*. Valoarea nu numai există de fapt și ca atare se constată, ci

[1] Jonas Cohn: *Psychologische oder kritische Begründung der Aesthetik?* "Archiv für systematische Philosophie", vol. X.

Scanned with CamScanner

totodată şi mai ales *cere* să fie socotită valabilă. Cerinţa e un "trebuie", o normă care direcţionează simţirea şi reprezentarea, o regulă a "gustului".

Ne preocupă aci nu atît "valoarea" sau "norma", ci implicaţiile ei. Se recunoaşte îndeobşte că normativul are două sensuri: tehnic şi valorist. Normaţia tehnică se referă la mijloacele adecvate realizării unui scop care e presupus ca dat şi e socotit ca o valoare ce merită a fi realizată. Normaţia tehnică e ipotetică: "dacă vrei scopul acesta, *trebuie* să vrei anumite mijloace". Ştiinţa ne dă mijloacele şi de aceea tehnicele se reazemă pe ştiinţe sau sînt ştiinţe aplicate. Ştiinţa însă nu ne dă şi scopurile sau valorile conducătoare. Normaţia valoristă se referă la scopuri sau la valorile ce călăuzesc gîndul, simţirea şi în cele din urmă fapta noastră; ea dezvăluie ce este "frumosul", "binele", "adevărul" şi astfel duce la o "ştiinţă de valoare".

"Ştiinţa de valoare" - în cazul de faţă estetica - are de dus la bun sfîrşit o misiune destul de grea. În adevăr, partizanii "ştiinţelor de valoare" uită în genere că pentru cel ce trăieşte o valoare, aceasta nu are caracter normativ sau de "trebuie" moral, de "datorie". Dacă din valoare se desprinde un "trebuie", acesta nu e de ordin moral, ci mai degrabă de ordin natural sau psihologic. În faţa unei opere de artă sau a unui peisaj, cel ce le gustă nu exclamă "trebuie să fie frumos", ci simplu constată: "e frumos!" Tot aşa se întîmplă şi la celelalte valori: "e adevărat!", "e bine!". Acel trebuie moral *(Sollen)*, normativul, este un fenomen de al doilea rang, este o nouă valoare suprapusă celeilalte, este o valorificare a valorii, cum notează J. Cohn. Care e resortul acestei a doua valori? Răspunsul obişnuit e acesta. Conştiinţa valorifică spontan, ia atitudini de apreciere, judecă ce e frumos sau nu. Dar atitudinele spontane de apreciere nu sînt toate de aceeaşi calitate, pe scurt, nu au toate aceeaşi valoare. E nevoie de o "selecţie", de "critica" lor, de o "distincţie", deci, de o nouă valorificare. A doua evaluare, care e o operaţie de discernămînt, de gust sau de critică, stabileşte o ierarhie între valori cu intenţia de a pune pe primul plan valorile supraindividuale, generale. Valorile culturale nu sînt valori individuale, de plăcere sau de utilitate, ci valori obiective şi universale, cu tendinţă spre "absolut". Exponenţii acestei considerări a lucrurilor *sub specie valoris*, reprezentanţii unei filosofice

Scanned with CamScanner

"ştiinţe a valorilor" năzuiesc să proclame valorile culturale (bine, frumos, adevărat), drept valori absolute, deci valori transcendente sau cu totul desfăcute de conştiinţa faţă de care ele se prezintă ca trebuie moral, ca imperative sau "datorii".

Nu avem să arătăm aci de ce nu putem primi o valoare "absolută", cu totul dezlipită de conştiinţă şi de ce, dimpotrivă, sub presiunea experienţei, recunoaştem referinţa structurală a oricărei valori la o conştiinţă, chiar dacă aceasta nu e individuală, ci "raţională" sau "umană" şi ca atare supraindividuală. Supraindividualul nu înlătură relaţia valorii cu o conştiinţă şi deci nu cere caracterul de "absolut" în sensul autentic al cuvîntului. Ţinem însă a corecta prezentarea de mai sus a normei ca o valorificare a valorilor şi anume ca valorificare critică sau supraindividuală. A doua valorificare nu e nici ea "imperativă", ci asemenea celei dintîi apare tot ca o apreciere ce se impune prin calităţile ei intrinsece. "Omul de gust" apreciază ca şi cel lipsit de gust, însă aprecierea sa posedă alte calităţi care în cele din urmă se impun şi altora. Dar şi aprecierile omului de rînd sau lipsit de gust nu sînt mai puţin contagioase.

Normativul sau imperativul se instituie îndată ce o conştiinţă se află în faţa uneia sau mai multor alte conştiinţe, nu numai pentru a comunica aprecierile şi deciziile sale, ci pentru a le impune. Normativul e o relaţie de comandament între două sau mai multe conştiinţe. În această privinţă, deosebirea de regim a esteticului faţă de logic, moral şi religios este evidentă, deşi a scăpat tuturor care aşază pe acelaşi plan al normativului toate acele discipline. Există un normativ în religie, morală, logică, dar nu există, cel puţin la fel, cu toate străduinţele "criticii", şi în ordinea estetică. (Notăm că normativul "criticii", literare sau de artă, chiar dacă îi admitem dreptul la existenţă, se deosebeşte principial de celelalte normative.) Deosebirea de regim trebuie căutată în deosebirea dintre valorile pe care se fundează normele. Valoarea morală, religioasă şi logică se deosebesc de valoarea estetică în modul cel mai elocvent. Primele valori au fundamentul în anumite obiecte sau stări neatîrnate de subiect: religia în existenţa lui Dumnezeu, logica în corespondenţa discursului cu existenţa, morala în izvorul actului moral, în iubire. Valoarea frumosului e fundată pe particularităţi ale subiectului, în anumite sentimente sau senzaţii cenestezice sau "interne", al căror rol în

Scanned with CamScanner

constituirea valorii e mult mai adînc decît ar fi aplecaţi a conceda partizanii "absolutismului" în domeniul valorilor.

Situaţia particulară a valorii estetice se învederează în temperarea pînă la dispariţie a imperativului, a "datoriei" în această ordine de valori. Cerem unui om să spună adevărul şi să fie cinstit, dar nu-i cerem să fie frumos sau să simtă frumos. Cum observă psihologul austriac Stef. Witasek: "În lucrurile estetice nu există nici o datorie; nu există un trebuie conform datoriei în atitudinele estetice de valoare"[1]. Tocmai fiindcă evaluarea estetică se particularizează prin modificări ale subiectului şi nu posedă o referinţă indiscutabilă la un obiect care el însuşi nu e valoare, dispare şi comandamentul dintre conştiinţe.

Cu estomparea normativului în estetică, se primejduieşte oare "universalitatea" aprecierii estetice, se lasă cîmp liber bunului plac individual, cum e de pildă în ordinea plăcerii şi utilului? Nu credem; estetica a izbutit să diferenţieze "frumosul" de "plăcut" şi de "util". Însă tocmai gînditorul căruia îi datorăm această diferenţiere, I. Kant, e nevoit a recunoaşte că pe cînd morala, în "imperativul categoric", îşi exprimă valoarea ei universală şi chiar face din posibilitatea de a deveni "maximă universală de acţiune" criteriul binelui, judecata estetică sau "de gust", în care sîntem conştienţi că ne-am despărţit de utilitate, "*trebuie să aibă pretenţia* (Anspruch) valabilităţii pentru fiecare, fără ca generalitatea să se refere la obiecte, adică trebuie să fie legată de pretenţia la generalitate subiectivă". (I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Teil I, Buch I, Moment II, p. 49, ediţia Meiner.) Perplexitatea lui Kant în faţa posibilităţii de a încadra fenomenul estetic în universalitatea Raţiunii e prea evidentă: gustul nici măcar nu are "pretenţia" de fapt de a fi generalizat şi de aceea "trebuie" să năzuiască "a pretinde". De cînd "pretenţia" universalităţii - se întreabă Giuseppe Rensi - e o garanţie a universalităţii? "Pretenţia" - adaugă acelaşi gînditor, reprezentantul contemporan al scepticismului - e masca "imposibilităţii de a da o definiţie a frumosului, imposibilitate pusă în lumină şi întărită fără discuţie de faptul că nici o definiţie nu s-a descoperit care să satisfacă şi contra căreia să nu se ridice, pentru a o

[1] St. Witasek: *Wert und Schönheit*, "Archiv für systematische Philosophie", VIII, 187.

Scanned with CamScanner

dărîma, o altă definiţie"[1]. "Din nefericire, dacă e un domeniu în care deosebirile de vederi ale oamenilor să fie profunde şi ireductibile, în care conştiinţele umane să fie departe de o astfel de unitate de evaluare... e tocmai acela care priveşte frumosul" (*Id.*, 35). "Silinţa de a ajunge pe o cale sau alta la o noţiune de frumos care să fie obiectivă sau universal valabilă se învederează deci a fi cu totul zadarnică. Şi revelă îndeajuns neputinţa acelei silinţe de a arăta că este obiectiv tot ceea ce se pretinde ca atare, fie că o considerăm ca un fapt sau o valoare avînd existenţa extramentală şi doar prinsă de spirit, fie că o considerăm ca o zămislire a spiritului. Pentru a fi în adevăr obiectivă, ar trebui în primul caz să fie prinsă în mod uniform, în al doilea creată uniform" (*Id.*, 250-251).

Scepticismul lui Rensi este riposta antinomică în faţa dogmatismului care în domeniul acesta învederează mai apăsat decît în oricare altul ciudata superstiţie de a preface în obiectiv şi absolut ceea ce nici măcar nu poate fi definit - frumosul şi arta. Îndeosebi, numitul scepticism vizează universalismul lui Kant-Croce, deci acea tendinţă de a renunţa la realitatea în sine sau absolută a frumosului - teza dogmatică a lui Platon - însă nu şi la obiectivitatea lui, la obiectivitate în sensul de "valabilitate universală". Frumosul e obiectiv ca *valoare* ce se impune oricui. Kantismul a iniţiat prezentarea frumosului ca valoare, în cadrul căreia se menţine subiectivitatea sau "spontaneitatea spiritului", însă spontaneitatea nu este individuală, ci universală ca şi spiritul sau conştiinţa, aşadar, se desfăşoară după legi *a priori*, după norme necesare. "Valoarea" părea că a izbutit să facă a sta laolaltă armonic subiectul şi obiectul în noţiunea de activitate a conştiinţei după legi universale şi necesare.

8. Cum se va reveni asupra etapelor evolutive ale noţiunilor de frumos şi artă, consemnăm o nouă antinomie: este esteticul obiectiv, o stare de lucruri neatîrnată de conştiinţă, sau e subiectiv, o modificare a unei conştiinţe individuale sau generale. Această antinomie se reduce la alta mai semnificativă pentru relaţia dintre artă şi filosofie, întrucît aceasta din urmă pune în discuţie putinţa unei "concepţii estetice a lumii" sau a *estetismului*. O formă secundară a antinomiei obiectiv-subiectiv

[1] Giuseppe Rensi: *La scepsi estetica*, 1919, p. 5.

Scanned with CamScanner

este cunoscută în discuțiile altă dată vii, asupra ecoului ce are arta, deci asupra numărului celor chemați a se împărtăși din comorile ei. Este arta pentru toți, cum cere Tolstoi, este arta în stare a avea un efect nemijlocit asupra oricui o admiră sau contemplă, sau arta e rezervată unei elite, unui cerc de rafinați care se pregătesc îndelung pentru a o primi, gusta și înțelege? Pe alt plan, pe acela al comunicării, se repetă problema universalității: este opera de artă universal comunicabilă sau e rezervată numai celor culți și cu un gust format?

Latura secundară a antinomiei obiectiv-subiectiv are la rîndul ei un corolar, de asemenea izvor nesecat de discuție, pe care îl putem cuprinde sub eticheta "moralitatea în artă". Antinomia se referă mai mult la raportul dintre artă și morală, însă are în același timp aderența cu antinomia: obiectiv-subiectiv. De o parte, arta și morala par a fi unite în același gînd de înnobilare prin purificare sau smulgere a ceea ce e crud, brutal, animalic, în om, de altă parte arta e, sub raport etic, neutrală sau se mulțumește doar cu un îndepărtat răsunet moral, deoarece gustăm estetic obiecte amorale, trăim o satisfacție estetică în fața durerilor, lacrimilor și nedreptăților. Nu e chiar latura întunecată și tristă a vieții tema de predilecție a artei?

Antinomia subalternă duce la o alta care se referă la una din definițiile frumosului și artei: este arta un joc, un act de "libertate" sau e ceva serios, organul tuturor idealelor umane sau naționale? Sînt în artă "numai spectatori", ca și cum viața ar fi doar o priveliște pitorească, o ficțiune scenică, un prilej de diletantism spectacular, sau e o temă aspră, o invitație de fiece clipă la fapte și luptă? Cuvîntul de "dramă" sau "tragedie" poate fi solicitat în ambele accepții: spectacol exteior sau muncă, încordare, "încercări" ce ne angajează? Sensul vieții și lumii stă doar în desfătarea reprezentării, în perindarea aparențelor caracteristice sau în încordarea dureroasă de a pune ordine în haosul evenimentelor? Sensul vieții stă în renunțarea la orice scopuri morale pe care năzuim să le atingem sau el rezidă numai în scopurile ce ne propunem și în munca ce depunem pentru a realiza? Cum se va arăta, estetismului nu i se poate lăsa numai un loc; el vrea totul sau nimic.

9. O diferențiere a antinomiei precedente privește raportul dintre artă

Scanned with CamScanner

și natură sau dintre frumosul în natură și frumosul în artă, amîndouă întrunite sub termenul echivoc de "estetic". Există oare două frumuseți deosebite care sînt totuși confundate și astfel pricinuiesc erori nesfîrșite numai pentru faptul că amîndouă produc în noi un sentiment analog? Sau există un singur frumos, fie cel natural, și atunci arta are ca menire de a-l reproduce în forma lui cea mai perfectă sau "ideală", fie cel artistic, și atunci cel natural e numai un reflex al celui artistic, o transpunere în natură a "artei" sau "artificialității" umane? Nu se impune dualitatea lor, cu o pronunțată prevalență a frumosului în arte? Este convingerea multora - frumosul artistic e ireductibil la frumosul natural, unul fiind totdeauna rezultatul activității noastre și neexistînd fără sforțarea noastră, celălalt fiind neatîrnat de noi și impunîndu-se în momentul în care ne așteptăm mai puțin. Dacă le confundăm uneori e datorită unei metafore: "atribuim naturii inconștiente o premeditare analoagă idealului conceput de artist, iar artistului ingenuitatea de creație pe care credem că am văzut-o în natură". Frumosul natural nu valorează prin el însuși, afară numai dacă autorul nu urmărește imitația lui, dar chiar și în acest caz frumosul artistic nu constă în frumusețea naturală imitată, ci în calitățile proprii ale acestei imitații, calități exterioare frumuseții naturale.

Antinomia frumos natural-frumos artistic ne îndrumează spre o nouă antinomie estetică: sînt frumosul și arta creații, manifestații ale unei activități spontane, ale fanteziei, sau sînt imitații? Întrebarea are o referință nemijlocită la artă, însă și frumosul, cel puțin din natură, cel sensibil, a apărut ca o imitație, copie, a unui Frumos absolut, a Ideii de frumos, a Frumosului în sine (Platon) care însă la rîndul său poate fi creația lui Dumnezeu (Plotin, Augustin). În dependență de problema imitației stă o altă preocupare mai veche a esteticii: cu deosebire gînditorii Renașterii au discutat dacă scopul activității artistice e *adevărul* sau *verosimilul, aparența adevărului.*

10. Această încheiere a succintei înșirări a principalelor antinomii ne duce în chip firesc la antinomia estetică fundamentală care e analoagă aceleia descoperite în ordinea științei ca și a religiei: arta e o cunoaștere, e de ordin "rațional", sau nu e o cunoaștere, e de ordin "irațional" - "iraționalul" e luat aci în sensul psihologic, de "afectiv", pur subiectiv

Scanned with CamScanner

sau de imaginație ce se referă la "aparențe" sau la fapte ce se dezinteresează de realitatea lor. Ne aflăm în fața unei opoziții mai adînci, întrucît ea se împletește nu numai cu istoria artelor, dar și cu istoria filosofiei: este arta un izvor privilegiat de cunoaștere sau ea se reazemă pe freamătul, cu adînci rădăcini în organic, al sufletului individual? Notăm în treacăt că antinomia a suferit, mai ales în timpurile mai nouă, o deviere care privește partea ei finală. Arta, ca răsfrîngere a subiectivului sau iraționalului, a fost îndreptată în cele din urmă, oricît de ciudat ar părea*, pe linia cunoașterii: arta irațională a devenit un organ de pătrundere în absolut, într-o realitate care însă nu e realitatea abstractă a raționalului, ci una mai adîncă, mai autentică. Rolurile aproape sînt răsturnate: știința rațională, abstractă și utilitaristă, ne dă simboluri, ficțiuni; arta irațională e o fereastră spre concretul unei realități care nu e utilizată ci numai contemplată. Mai consemnăm cu titlu de curiozitate că proclamarea artei ca subiectivă sau irațională n-a avut totdeauna ca rezultat înălțarea ei la rangul de iluminare a realității abisale, deci de filosofie, ci mai degrabă scoborîrea filosofiei (metafizicii) la nivelul subiectivității, al elementelor non-raționale, ne-cognitive: filosofia și arta sînt deopotrivă expresii subiective, manifestații nedemonstrabile, forme ale lirismului. Toate convingerile filosofice, toate "teoriile" speculative, sînt "intuiții" personale, sînt vibrații ale inimii, sînt semnificații umane. Astfel, pe o cale sau alta, estetica ajunge să absoarbă filosofia. Victor Egger scria elevului său, logicianului de mai tîrziu Edmond Goblot: "Défiez-vous de l'esthétique. C'est la sirène de la philosophie"[1].

Antinomia poate fi exprimată în termeni mai pregnanți: este arta identică cu o cunoștință superioară, frumosul identic cu adevărul, sau arta posedă o existență autonomă** alături de cunoștință, pe care n-o concurează nici n-o împiedică de a se desfășura pentru a atinge ținta ei, adevărul, constatarea obiectivă? Dacă adevărul a năzuința oricărei filosofii, întrucît aceasta e o "teorie", o cunoaștere sistematizată, dacă esteticul nu e o formă de adevăr și încă o formă privilegiată, se micșorează,

[1] J. Kergomard, P. Salzi, Fr. Goblot: *Edm. Goblot, la vie et l'oeuvre*, 1937, p. 10.

* În text: 'apărea' (n. ed)

** În text: 'autohtonă' (n. ed)

Scanned with CamScanner

dacă nu chiar dispare, primejdia înghiţirii filosofiei de către artă. Dacă nu e posibilă cunoaşterea adevărului fără o completă ingenuitate a gîndirii în faţa lucrurilor, fără o renunţare la "creaţie", la "aranjări", filosofia trebuie să lupte energic cu tot ce e "artificium", cu tot ce pare a fi "artă" (Souriau).

Este o conciliere numai verbală formula că filosofia şi arta se contopesc fie în rădăcină, în punctul de plecare, fie în punctul final, în coroană, care ar fi totalitatea, absolutul, întrucît concilierea e posibilă numai pe planul median al experienţei noastre. Concilierea e trăită, e dată, nu e construită. Un estetician contemporan, Victor Basch, porneşte de asemenea de la faptul antinomiilor estetice pe care, e drept, le multiplică, numai fiindcă înzestrează arta cu puterea magică de a face să dispară opoziţiile sau să fie depăşite. "Concilierea" e sufletul artei care e sinteză. "La sphère de la Beauté de la nature et de l'art - c'est là la conclusion de notre trop rapide étude - est la sphère de la *réconciliation* - de la réconciliation entre le monde de la sensibilité et le monde de l'entendement; de la réconciliation de ces deux mondes avec celui de l'action, de la réconciliation entre l'individuel et le social, de la réconciliation enfin entre les hommes et les peuples"[1].

Perspectiva - reală - a "reconcilierii" ne inspiră bănuiala că în artă antinomiile sînt numai aparente. Esteticul, tărîmul de elecţie al "sintezii", "armonizării" şi "unităţii", răpeşte antinomiei, mascate de bogăţia vieţii artistice, dreptul la existenţă. Nu tot aşa stau lucrurile în religie. În sfera credinţei, opoziţia dintre supranatural, mister, "paradox", iraţional, de o parte, şi natural, logic, raţional, de altă parte, e persistentă şi de aceea cele mai semnificative încercări de conciliere au constat în pendularea între raţional-natural şi iraţional-supranatural. Antinomia religioasă, fără a fi principial ireductibilă, s-a arătat refractară pînă acum "armonizărilor" celor mai bine intenţionate. Căci asupra unui punct noi ţinem să nu planeze nici un echivoc. Nu există contradicţie în fapte, în obiecte, şi de aceea nici între idei. Contradicţia nu e tolerată nici de lucruri, nici de gîndire. Ea se întîlneşte numai în cuvinte, deci în acea sferă specific umană a "expresiei", a simbolizării verbale a lucrurilor sau ideilor care

[1] V. Basch: *Discours préliminaire*, "Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art", 1937, vol. I, p. LXI-LXII.

Scanned with CamScanner

sînt lucrurile însile, însă întrucît sînt gîndite. Noi nu gîndim, ci numai vorbim, contradictoriu, cu atît mai puțin realitatea cuprinde în sine antinomii sau contradicții. Vorbirea contradictorie e însă un avertisment și o întețire a gîndirii să caute o ieșire din contra-zicere, să meargă mai adînc, să descopere noi fapte. Descrierea neprevenită a datelor va izgoni ca supărătoare fantome pretinsele antinomii. Doar în cîmpul religiei ne-am lovit de o greutate pînă acum mai puternică decît toate sforțările de a o trece cu bine. Pe măsură ce în vremile nouă se dezvolta știința și lua o amploare, pînă atunci neatinsă, cunoștința obiectivă, religia apărea tot mai apăsat, de la Pascal pînă la Kierkegaard, ca iraționalul, "paradoxul". În loc să se micșoreze, a sporit și s-a adîncit abisul între știință și credință. Acum, angajîndu-ne în examinarea antinomiilor estetice, începem prin a ilustra istoric, în momentele ei mai pregnante, antinomia: arta e o teorie privilegiată, e un mod de a cunoaște - arta nu e un mod de a cunoaște, nu e teorie, ci o funcție autonomă cu un scop diferit de acela al științei și filosofiei.

11. Întocmirea unei științe autonome a frumosului și artei se înscrie printre marile contribuții ale gîndirii moderne, cu deosebire ale gîndirii veacului al 18-lea, botezat nu numai veacul filosofiei, dar și "epoca criticii" *("Zeitalter der Kritik")*[1]. Are dreptate B. Croce să scrie că nu se poate vorbi înainte de 1700 de o disciplină autonomă a frumosului și artei, botezată, pe la mijlocul acestui veac, "estetică" de către leibnizianul Baumgerten din motive ce vor fi cunoscute mai tîrziu. Pînă atunci "frumosul" și "artisticul" - cînd confundate, cînd deosebite, în ambele cazuri fără un criteriu clar - erau cercetate încă din timpurile vechi în dependență de alte preocupări și totdeauna ca teme minore. Se vorbea "despre frumos" sau despre arte, mai ales în "poetică" sau "retorică", fără să se fi realizat unitatea fenomenului estetic și să se fi simțit trebuința unei discipline care să îmbrățișeze frumosul și artele. Clasificarea tradițională a științelor făurită de Aristotel deosebește, alături de "știința teoretică" (metafizică, fizică, teologie), încă două grupe identice în

[1] E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*, 1932, p. 368 și urm. Compară Guido de Ruggiero: *La filosofia moderna*, vol. II, pp. 155 și urm.

Scanned with CamScanner

preocuparea de acţiune, dar felurite după funcţia îndeplinită de acţiune: "ştiinţa practică" (etica, politica, economia), la care ţinta acţiunii este însăşi acţiunea, şi "ştiinţa poetică" (poetica) la care ţinta acţiunii e "creaţia" (poiesis) unei opere, deci a "artelor". Estetica, dar, punea la Aristotel accentul pe artă, nu pe frumos. Aristotel nu ajunsese la conştiinţa unităţii de temă a artelor şi a legăturii acestora cu frumosul. Cauza situaţiei subalterne şi nelămurite a fenomenului estetic rezidă în tendinţa de a considera "arta" sau o anexă a ştiinţei, ba chiar o ştiinţă, o "teorie", sau o întregire a practicii. Ştiinţa şi morala deţineau primatul cultural. Subordonarea esteticului faţă de teorie şi de practica morală, decretarea lui ca instrument de cunoaştere şi de educare, s-a realizat însă întîi la frumos şi apoi la artă. Reflecţia estetică a purces de la fenomenul frumosului, nu al artei. "Acesta este primul fenomen şi cel mai plin de urmări în istoria esteticii"[1], cum e documentat de opera lui Platon.

Platon deschide calea esteticii printr-o strictă deosebire între artă şi frumos: nicăieri Platon n-a scris că frumosul e scopul artei. Explicaţia acestei stricte dualităţi se găseşte deopotrivă în concepţia centrală a platonismului - în teoria Ideilor - cît şi în intenţia sa ultimă: reforma morală a Statului. Atît teoria Ideilor cît şi moralismul social sau pedagogismul platonic trebuiau să ducă la aşezarea artei pe ultima treaptă a valorilor şi dimpotrivă la suprema consacrare a Frumosului care e confundat cu Binele şi Adevărul. Platon dezvăluie aproape toate temele Frumosului-Idee sau -Teorie, punînd temelia pentru toate timpurile a ceea ce B. Croce numeşte *misticismul estetic*. Dialogul *Hippias Major* discută un şir de definiţii "despre frumos", fără a conclude, deoarece "greu e frumosul".

Platon nu formulase încă teoria Ideilor care e totuşi prefaţată de numitul dialog. În *Symposion*, iubirea (eros) şi Ideea sînt fundamentul Frumosului: erotica este educarea în frumos, pe trepte diferite, de la sensibil la inteligibil. Începem prin a iubi lucrurile sensibile frumoase, iniţiind astfel un proces de spiritualizare. De la frumuseţea unui anumit corp trecem la frumuseţea corpurilor în genere; apoi, în a doua etapă, trecem la frumuseţea sufletului neatîrnat de corp şi astfel frumosul se

[1] Alfred Baeumler: *Aesthetik*, 1934, p. 3.

Scanned with CamScanner

unește cu binele. În a treia etapă învățăm să admirăm frumusețea cunoștințelor, după aceea a conduitei și diferitelor îndeletniciri. Notăm cu acest prilej că pentru Platon "frumosul" are o largă sferă de aplicație, îmbrățișînd tot ce e uman, tot ce e "viu". Într-o ultimă etapă, discipolul se ridică peste mulțimea de frumuseți și intuiește esența simplă și nealterată a Frumosului, Ideea eternă a frumuseții, izvor al frumuseților sensibile. Lucrurile sînt frumoase, relativ și imperfect, numai datorită participării la Frumosul inteligibil. În dialogul *Phaidros*, prin splendoarea sa, Frumosul a cîștigat privilegiul de a fi așezat printre realitățile dintîi (250 C). În operele bătrîneții, *Philebos* și *Nomoi*, pune accentul pe caracterele formale ale frumosului, sub influența pitagorismului: ordinea, simetria, armonia, măsura, așadar pe acele trăsături care alcătuiesc ceea ce estetica va numi "unitatea în multiplicitate", proporția în "amestec", dozarea finitului și infinitului (nedeterminatului).

În timp ce Frumosul e proclamat ca Idee prototip, ca Realitate supremă, de care ne apropiem prin "theoria" sau contemplația intuitivă, printr-un act de cunoștință nemijlocită, Arta suferă o degradare pe care nimeni n-o va mai accepta, nici măcar un dușman al artei, cum e Tolstoi. Degradarea se explică dacă ținem seama de raportul dintre Idee, esența absolută, și luçrurile sensibile. Dacă acestea au o existență diluată se datorește numai "participației" lor la Idei, iar "participația" *(methexis)* este o "copie" sau "imitație" *(mimesis)*. Nu mai miră că în dialogul *Politeia*, fiind nevoit a se explica cu arta, îndeosebi cu poezia și muzica, Platon recurge, ca principiu explicativ al artei, la noțiunea de "imitație", principiu care va apăsa greu asupra evoluției esteticii pînă în zilele noastre. Teoria artei ca *mimetică* e în concordanță cu metafizica platonică: sensibilul e o imitație sau copie a Ideilor sau Formelor eterne. Cu toate acestea, arta nu beneficiază de avantajul imitației ci, mai degrabă, suferă de neajunsurile ei. Arta e o imitație de al doilea grad: ea nu imită esențele, ci copiile lor sensibile și de aceea ne afundă și mai mult în sensibil, în nălucire, în "minciună". Arta stă încă mai departe de realitatea adevărată decît meșteșugul, cum arată naivul exemplu luat de Platon: meșteșugarul a făcut patul imitînd esența divină a patului, iar artistul a pictat patul sensibil executat de meșteșugar. Poetul vorbește de toate, fiindcă nu cunoaște nimic, de aceea se adresează imaginației, a cărei

Scanned with CamScanner

valoare e probabilă, nu logosului ce valorează necesar ca şi eternul pe care îl cunoaşte. Statul ideal trebuie să aleagă între filosof, care face educaţia cetăţenilor în spiritul Adevărului, şi poet, care creşte tineretul în cultul imitaţiilor, în adorarea culorilor, sunetelor, deci a sensibilului. Platon e un adversar al artei şi de aceea cere ca Homer, cu toată admiraţia pe care el o avea pentru poetul ce a legănat copilăria sa şi a celorlalţi Atenieni, să fie încoronat, dar să fie izgonit din Cetate ca un corupător al moravurilor, întrucît poezia întreţine iluzii şi linguşeşte partea sensibilă, emotivă, a omului. Primejdia în educaţie nu e cunoaşterea intuitivă, entuziastă (erotică), a Frumosului în sine, ci cunoaşterea stearsă, iluzorie, a imitaţiilor sensibile, a reflexului în lucruri a Frumosului, aşa cum îl oferă Arta.

12. *Aristotel*, adăugînd fondului său platonic persistent, aderenţa la experienţă, viziunea sa ştiinţifică, trebuia să ia ca reazem al esteticii acel fapt concret care e arta, nu viziunea Frumosului în sine - aceasta cu atît mai mult cu cît Aristotel neagă putinţa unei Forme în sine, nerealizate în lucrurile sensibile care sînt substanţe individuale. Dar, pe cînd în natură forma se realizează cu necesitate prin simpla ei prezenţă în interiorul lucrurilor, în artă realizarea formei se face din afară mai liber printr-un act de "creaţie" *(poiesis)*. Ideea centrală în teoria aristotelică a artei este *poiesis* (creaţia), a cărei influenţă de-a lungul veacurilor a fost puternică, însă în unitatea ei mai puţin vizibilă decît grandioasa metafizică platonică a Frumosului (A. Baeumler: *Op. cit.*, p. 43).

Totuşi, nici la Aristotel nu există o legătură internă între frumos şi artă - aceasta nu e nici la el o creaţie a frumosului. De altminteri, noţiunea de frumos la Aristotel nu are o semnificaţie specific estetică; ea e luată într-un sens încă mai general decît acela al lui Platon. Sensul e formalist, ca în opera tîrzie a învăţătorului său: notele frumosului sînt ordinea *(taxis)*, simetria *(symmetria)* şi limitarea *(horismenon)*, care sînt ilustrate mai ales - e semnificativ! - în ştiinţa matematică (*Metafizica*, XIII, 1078 b).

Dacă frumosul nu e imitaţie, cum nu era nici la Platon decît în zonele inferioare, în schimb arta este şi pentru Aristotel o imitaţie (*Poetica*, cap. I, 1447 a), rezemîndu-se pe instinctul uman de imitaţie producător de plăcere. Instinctul de imitaţie se manifestă în cunoştinţă care, prin

Scanned with CamScanner

imagini, oglindește realitatea și ne instruiește. Dacă în teoriá frumosului Aristotel pare a fi formalist, în teoria artei e substanțialist. Arta imită nu forme în sensul de relații de ordine și armonie, ci realitatea, deci individualul, însă nu însuși individualul, ci ceea ce el are semnificativ, esențial, universal, "forma" în sensul de realitate tipică sădită în individ. Arta e o imitație, însă o imitație a idealului - e deci o idealizare. Această definiție a artei se găsește la Hegel, dar mai ales la Taine. "Opera de artă are ca scop să manifeste un caracter esențial sau reliefat, deci o *idee* (subliniat de noi) importantă, mai clar și mai complet decît n-o fac obiectele reale" (*Philosophie de l'art*, ediția 5-a, 1890, 47). Pentru a lumina gîndul său, Aristotel confruntă pe artist cu istoric (*Poetica*, cap. 9, 1451 b): istoria se ocupă cu individualul, poezia cu esențialul, cu semnificativul și de aceea ea este - spune Aristotel în aprobarea lui Schopenhauer - "mai filosofică și nobilă decît istoria".

Prin structura ei mimetică, întoarsă spre universal, arta este pentru Aristotel un mod de a ști, o "teorie" mai științifică decît istoria. Spre deosebire de Platon, Stagiritul redă artei sensul ei metafizic de organ al absolutului, de instrument teoretic. Arta a încetat de a mai fi o făuritoare de minciuni, o lingușire a laturii josnice, pasională, a omului. Însă arta, ilustrată de Aristotel în tragedie, are și un alt efect care a avut de asemenea în istoria estetică o semnificație excepțională: "catharsis" (purificarea). Prin mijlocirea unui șir de evenimente - zice Aristotel - care trezesc în noi milă și groază, tragedia are ca urmare purificarea sufletului de astfel de pasiuni. Două sînt interpretările cele mai cunoscute ale acestui enigmatic proces de "purificare". Cea dintîi consideră purificarea ca o trecere de la starea de suspendare, de incertitudine, întreținută de tragedie, la starea de certitudine, de destindere a deznodămîntului. Purificarea e liberarea sau satisfacția produsă de deznodămînt, după ce pînă atunci acțiunea ne ținuse încordați. Deci catharsis stă în tranziția de la nesiguranța deznodămîntului la siguranța lui. A doua interpretare e mai subtilă: tragedia produce afectele de milă și groază pentru ca, datorită suscitării lor, sufletul să se libereze de ele. Aceasta e cea mai răspîndită din interpretări, folosită fiind în sens metafizic de Schopenhauer sau, mai recent, de Simmel. Arta, declară Schopenhauer, este o asceză, o

Scanned with CamScanner

liberare de Voința de a trăi, de chinurile dorinței. Arta, epilogheză Simmel[1], este un produs al vieții, însă un produs care se face stăpîn pe producător. Arta, produs al vieții care e mișcare de depășire, de transcendare de sine, ne liberează de viață.

Există și o a treia interpretare mai nouă a catarsei, interpretare care se refuză utilizării absolutiste, teoretice - ea e datorată lui G. Rensi. Arta, contrar teoriilor de mai sus, nu e liberare de pasiune, ci o adîncire în pasiune, e tocmai plăcerea de a trăi pasionat, însă fără preocuparea neajunsurilor produse de obicei în viața reală de aceste afecte, în genere brutale, obscure, imorale. Singură arta ne deschide iadul tuturor pasiunilor fără primejdie pentru viața normală - de aici fascinația ei contagioasă. Avea dar dreptate Platon să izgonească arta care, departe de a moraliza sau de a fi indiferentă moral, adică amorală, este de-a dreptul imorală. De aceea puritanii au condamnat arta, iar angelicul pictor Sandro Botticelli, tîrît de predica arzătoare a lui Savonarolla, a ars în piața Signoriei tablourile sale[2]. Ce este adevărat în această dispută se va constata în cercetarea sistematică; e de ajuns a consemna de pe acum că și Rensi recunoaște că arta, deși ne confundă într-un ocean de pasiuni, deși nu ne liberează de ele, *totuși ea ne liberează de efectele ei dezastruoase, fiindcă ne transpune în cîmpul irealului*. Aci e paradoxul artei: provoacă, aîîță pasiuni reale pentru o lume ireală.

13. Doctrinarul esteticii metafizice, a "religiei Frumosului", a "esteticii utopiste", cum o numește Ch. Lalo, inspiratorul tuturor speculațiilor de mai tîrziu asupra Frumosului ca "esență" sau "absolut", este *Plotin*, care face să se topească în suflul mistic Ideea platonică, Forma aristotelică și "Rațiunea plăsmuitoare" a Stoicilor. În această primă teorie mai sistematică a esteticului - Plotin e cel dintîi care scrie tratate închinate "frumosului" - se contopesc două elemente rămase pînă aici neconexate: frumosul și arta, fără ca prin aceasta să cîștige întîietate artisticul. Primatul îl păstrează pe linia platonică Frumosul. Însă "frumosul" lui Plotin nu este acela al lui Platon din *Philebos*, *Nomoi*: frumosul nu e

[1] G. Simmel: *Lebensanschauung*, 1918, p. 64 și urm.
[2] G. Rensi: *La scepsi estetica*, 1919, p. 242.

Scanned with CamScanner

"măsură", "simetrie", "ordine", întrucît acestea sînt complexe, iar frumoase sînt şi părţile ordinii, dar mai ales, frumos e "simplul", ceea ce nu se prezintă ca o relaţie. Aristotelismul apare la Plotin în felul de a determina "frumosul": el este "formare", "plăsmuire", e ceea ce dă "existenţa". Principiul formativ, plastic, este *sufletul* şi de aceea frumosul de precădere e sufletul. Cum însă sufletul emană din Intelect şi din Idei, el e purtătorul Ideilor sau Formelor şi de aceea el face ca totul să fie frumos. Împotriva ascezei din mistica creştină, pe care o combate, Plotin admiră perfecţia şi frumuseţea lumii sensibile, reflex al lumii inteligibile. Cum am adora zeii nevăzuţi, spune el, dacă am dispreţui copia lor văzută? Urmează de aci un panestetism sau "pancalism" (J. M. Baldwin): "Unde ar fi frumosul lipsit de existenţă şi unde ar fi existenţa lipsită de frumuseţe? A pierde din frumuseţe înseamnă a fi lipsit de existenţă. Şi de aceea existenţa este dorită, fiindcă e identică cu frumosul, şi frumosul e vrednic de iubire (erasmion), fiindcă el este existenţă (fiinţă)"[1]. Înnodînd strîns, ca şi Platon, frumosul şi erotica, Plotin, după ce a contopit existenţa cu frumosul (sufletul), trebuia să susţină că existenţa e iubită, că deci frumosul ne umple sufletul de entuziasm. Platonismul stă la originea sentimentalismului estetic. Potrivit moralismului platonic, şi la acest fundator al neoplatonismului Binele este aşezat "întîi", este "mai vechi decît Frumosul şi anterior lui" (*Eneade*, V, 5, 12) şi iubirea faţă de el ocupă "primul rang", iar aceea faţă de Frumos "rangul al doilea". Dacă Binele există fără Frumos, acesta nu există fără primul. În sfîrşit, Plotin, deşi fundează Frumosul pe capacitatea plastică, oarecum artistică a Sufletului purtător de Formă, nu pune înainte Arta care e plăsmuită de om, ci Natura care e creaţia Spiritului şi căreia îi ridică un imn de admiraţie răsunător peste veacuri. Frumosul cosmic are primatul.

Şovăiala esteticului între frumos şi artă, prezentă de la primele speculaţii, a stăruit pînă în vremea noastră, cînd arta a ajuns să obţină prioritatea cu toată superioritatea metafizică a frumosului. Nu e semnificativ că al doilea congres internaţional de estetică (Paris, 1937) s-a ţinut sub egida a două discipline: "estetica" şi "ştiinţa artei"? Reluăm excursul istoric.

[1] Plotin: *Eneade*, V, 8, 9, ediţia Em. Bréhier, 1931, p. 146.

Scanned with CamScanner

14. Estetica medievală, în puținele ei realizări, toarnă răscolitoarea credință creștină în tiparele, respectate atîtea veacuri, ale metafizicii păgîne și de aceea rămîne tributară concepției intelectualiste că frumosul e nu numai o valoare, dar o însușire ontologică, o situație în lucruri care se revelă unei cunoștințe speciale. Creștinismul îmbogățea estetica metafizică greacă cu două contribuții ce vor da roade mai tîrziu. Întîi, ideea de creație necunoscută înainte trebuia să înfățișeze pe Dumnezeu ca un Făuritor, ca un Artist, și deci natura - creatura - ca opera de artă superioară tuturor întocmirilor artistice umane, simple cópii "adulterine", degradări ale sublimei Opere. Astfel Evul Mediu, care n-a așezat estetica printre activitățile fundamentale ale spiritului, s-a dezinteresat de *artă* ca muncă umană aderentă la sensibil și material. Arta era primită numai ca realizare umilă a Frumuseții ideale, dumnezeiești. Cum spune Augustin: "Dumnezeu e Frumusețea tuturor frumuseților" (*Conf.* III, 6).

Totalizarea frumuseții în Dumnezeu e o notă proprie creștinismului. Cu toată micșorarea de valoare pe care o suferea arta în viziunea creștină, era în aceasta, embrionar, realitatea modernă a artei tocmai cu ajutorul noțiunii creștine de creație, transpusă însă la om. Dacă esteticul se fundează pe creație, dacă creația e mărturisită de operă, nu numai natura e artă, dar și arta este natură, e o continuare a creativității din natură.

Al doilea, creștinismul dă toată semnificația elementului afectiv din contemplarea frumosului care e contopirea pînă la extaz a cunoștinței și plăcerii, a "gustării". Elementul sentimental, prezent și în neoplatonism, primește în creștinism o orientare spre subiectiv și "irațional", orientare ce se va revărsa în voie de abia în epoca modernă. Frumosul e descris ca un "nu știu ce" *(ad nescio quam dulcedinem)* de către Augustin (*Conf.* X. 40).

Aureliu Augustin, care mlădiază neoplatonismul după trebuințele creștinismului, face puntea dintre gîndirea veche și cea medievală, iar în estetică reprezintă cea mai originală încercare creștină. Demn de relevat de la început este că în estetică Augustin, păstrînd rezonanțele neoplatonice, împrumută concepția sa pitagorismului asimilat de Platon. Frumosul e ceea ce place; dar de ce place? Esența frumosului rezidă în proprietățile matematice sau formale: simetrie, ordine, acordul părților *(congruentia partium)*, care culminează în *Unitate (Omnis porro*

Scanned with CamScanner

pulchritudinis forma, unitas est). Natura frumosului stă în raporturi exprimabile prin numere. *"Haec igitur pulchra numero placent" (De Musica* VI, 13). De aceea gustarea frumosului e facultatea de a simți raporturile *(Ratio senti nihil aliud sibi placere quam pulchritudinem, et in pulchritudine figuras, et in figura dimensiones, et in dimensionibus numeros - De ordine,* I, cap. 8). Convingerea "obiectivistă" a lui Augustin se învederează în enunțul tipic: *simetria place.*

Pentru *Toma d'Aquino,* care, păstrînd concepția augustiniană a frumosului, încorporează *Sumei* sale și aristotelismul, frumosul și binele au aceeași rădăcină (formă) deosebindu-se doar în funcția lor: binele se referă la apetițiune, la dorință, pe cînd frumosul este *un mod de cunoaștere (vis cognoscitiva),* anume e plăcerea ce decurge din cunoașterea lucrurilor sensibile. Frumosul e percepția sau "aprehensiunea" ce place, fiindcă lucrurile percepute au în ele ordine, armonie, "proporția cerută" *(debita proportio).* Teoria "proporției" e pitagorică, augustiniană, dar nu mai puțin și aristotelică. De acum, aristotelismul, cu interesul său pentru artă, nu va înceta de a săpa o albie tot mai adîncă.

15. Renașterea nu modifică nimic din crezul tradițional al esteticii-organ de revelare a unei anumite stratificații din realitate. Arta ia ca model frumusețea "realității", însă realitatea este "natura", sînt "fenomenele". Arta Renașterii e nu numai "naturalistă", dar are ambiția de a pătrunde în legile lumii, în secretele cosmosului și de a fi continuarea mai desăvîrșită a modelării începute de natură. "Numai dacă privim arta Renașterii în această conexiune, înțelegem adevăratul ei sens: ea vrea să înțeleagă lumea și să plăsmuiască mai departe după legile ei". "Totul era să descoperim această legalitate a naturii, după aceea putem «imita» operele veșnice ale lui Dumnezeu, creativitatea lui, cum spunea Michel Angelo"[1]. Acest naturalism al Frumosului în artă străbate lucrările de estetică ale lui Leon Battista Alberti, care e fondatorul esteticii moderne, de asemenea și scrierile lui Leonardo sau Dürer. Ca și oamenii de știință ai vremii - Leonardo este, după Humboldt în *Cosmos,* cel mai mare fizician al veacului al 15-lea - acești artiști și esteticieni năzuiesc să dea

[1] Hermann Nohl: *Die ästhetische Wirklichkeit,* 1935, p. 27 și 28.

Scanned with CamScanner

la iveală *harmonia mundi*, simetria (*concinnitas*, după Alberti), proporţiile geometrice şi numerice ale lucrurilor. "Această năzuinţă a naturii după concinnitas este împlinită în artă" (Nohl: *Op. cit.* 33). "Natura - zice Leonardo - este un Cosmos şi frumuseţea e legea revelată".

Numeroase sînt în acest răstimp *Poeticele* inspirate de aristotelism şi credincioase convingerii că imitaţia e principiul constitutiv al artei. Nouă e în această privinţă discuţia în jurul *verosimilului* în artă, ceea ce însemna o depăşire a *adevărului*, pentru a găsi ceea ce numai seamănă cu adevărul. Oricum, aristotelismul punea problema specifică a artei şi ducea, mai mult fără voie, la depăşirea imitaţiei. Depăşirea este viu solicitată de cel mai activ curent filosofic al Renaşterii, de neoplatonism, care ţine în mare cinste metafizica frumosului: frumosul ca revelaţie a Absolutului şi poetul ca iniţiat în *adevăruri* superioare celor pur ştiinţifice.

Teoria neoplatonică a poetului, deţinător al unei înţelepciuni instinctive şi entuziaste, superioare celei curat intelectuale, se întîlneşte la gînditorul întemeietor de gîndire nouă, *Descartes*. În tinereţea acestuia, de la care ne-au rămas unele frînturi de gîndire, depăşită mai tîrziu, influenţa neoplatonică, tip Giordano Bruno, e vizibilă. Unele *Cogitationes privatae* culese de Leibniz (Ediţia Tannery-Adam, vol. X, 217) prezintă imaginaţia şi emoţia poeţilor drept un echivalent superior al raţiunii şi logicii. *"Mirum videri possit, quave sententiae in scriptis poetarum, magis quam philosophorum. Ratio est quod poetae per enthusiasmum et vim imaginationis scripsere: sunt in nobis semina scientiae, ut in silice, quae per rationem a philosophis educuntur, per imaginationem a poetis executiuntur magisque elucent"*. În aceste cuvinte ale "raţionalistului" de mai tîrziu se află în germene "iraţionalismul" care şi în veacul al 17-lea este umbra celui dintîi, aşa încît se constată că raţionalismul şi iraţionalismul au aceeaşi credinţă în "puterea creatoare". Însă iraţionalismul lui Descartes nu e încă orientat subiectivist, cum vom descoperi mai tîrziu.

Filosofia lui Descartes, aşa cum e schiţată în *Discours de la méthode* şi dezvoltată în operele următoare, nu păstrează imaginaţiei locul ierarhic atît de înalt recunoscut de reflecţiile tinereţii. Ca şi la ceilalţi "raţionalişti" (Malebranche, Spinoza), imaginaţia apare şi lui Descartes ca izvorul

Scanned with CamScanner

erorilor, ca adăpostul confuziei, ca prototipul cunoștinței inadecvate sau mutilate. De altminteri, veacul al 17-lea, răstimpul "contrareformei", al disciplinei, pune accentul pe *artă*, pe sforțarea omului și în consecință relevă caracteristica aristotelică a artei, imitația, însă imitația esențialului, a formei, a "naturii ideale". O estetică rațională, cum e aceea a clasicismului, trebuia să subordoneze frumosul adevărului, deci să considere frumosul ca o formă inferioară dar necesară a adevărului. Boileau în *Art poétique* (16-74) proclamă între altele: "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable (*erasmion* al lui Plotin)... De toute fiction l'adroite fausseté ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité". Iar M. J. Chénier rezumă: "C'est le bons sens, la raison, qui fait tout: vertu, génie, esprit, talent et goût", și conclude: "geniul e rațiunea sublimă".

16. Veacul al 18-lea, cu deosebire în Franța, e bogat în scrieri de estetică. Nu e oare veacul care a făcut din estetică o disciplină autonomă? Caracteristic pentru acest veac e îndepărtarea de la tema "artă" și așezarea pe primul plan a "frumosului", ceea ce, în cele din urmă, va duce la centrarea esteticului în irațional și subiectiv, deci la antagonismul dintre cunoaștere și satisfacția estetică. Deocamdată, asimilarea frumosului cu adevărul continuă și acoperă prefacerea din adîncuri. *Pierre Crousaz* în *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi* (1715) definește frumosul mai mult prin efectele lui: frumosul e ceea ce provoacă sentimente plăcute și ceea ce este aprobat. Însă frumosul e aprobat fiindcă posedă anumite caractere obiective care la el sînt cinci: varietate, unitate, regularitate, ordine, proporție. Definiția lui Crousaz nu face decît să dezvolte abundent teoria lui Augustin. Alfred Baeumler crede că Pierre Crousaz e cel dintîi care a întrebuințat, în accepție strict estetică, principiul formal al "varietății reduse la unitate"[1]. Ernst Cassirer e însă de părere că meritul acestei aplicații a unui vechi principiu ontologic revine lui Leibniz[2].

Cartezianul, părintele iezuit *André*, în *Essai sur le beau* (ediția I-a

[1] A. Baeumler: *Kants Kritik der Urteilskraft; ihre Geschichte und Systematik*, I, 1923, p. 43.
[2] E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*, 1932, p. 387.

Scanned with CamScanner

1941) a dat un sistem estetic - după Diderot - "cel mai dezvoltat, cel mai întins și cel mai bine legat ce cunosc". El distinge un "frumos esențial" sau "original", neatîrnat de om, care constă, ca la Augustin, în "regularitate, ordine, proporție și simetrie"; un "frumos natural" sau toate acele atribute observate în natură; un "frumos artificial" sau regularitatea, ordinea, proporția,, simetria observate în producțiile "mecanice" ale omului. După P. André, "frumosul esențial" nu se găsește nicăieri atît de damic ca în univers.

Ch. Batteux, care a întocmit în opera *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1746) o lucrare nu mai puțin admirată în genul ei - genul referitor la arte -, se inspiră din Aristotel, întrucît instituie ca fundament al artei noțiunea de mimesis. Poezia, care e alcătuită din retorică, muzică și pictură, nu e o artă pură ci o "știință frumoasă". *Diderot*, rezemîndu-se pe lucrările înaintașilor, printre care numără pe scoțianul Hutcheson, cercetat de noi mai jos, dă noțiunii augustiniene de "unitate" (proporție) înțelesul cel mai general cu putință: ideea de raport, și menține caracterul ontologic și cognitiv al frumosului. "J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports: et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée"[1] Prin "tot ce trezește în noi ideea de raporturi", nu înțelege o apreciere a raporturilor, o cunoaștere discursivă, pe care n-o are nici arhitectul. "Il suffit qu'il (contemplatorul) aperçoive et sente que les membres de cette arhitecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets". E aci un cîștig de cauză pentru iraționalism? Diderot nu recunoaște. "C'est l'indetermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison" (27). "La perception des rapports est donc le fondement du *beau*; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différents sortes du beau" (*Id.* 35).

---

[1] Diderot: *Oeuvres complètes* (vol. 10, 1876, ediția J. Assezat et M. Tourneaux), studiul: *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, 1751.

Scanned with CamScanner

17. Cum a relevat Benedetto Croce în neîntrecuta parte istorică din *Estetica* sa[1], o nouă estetică mijește încă din secolul al 17-lea într-un șir de cuvinte cu o circulație tot mai intensă, care subliniază în alcătuirea vieții estetice alți factori decît cei de cunoaștere: gust, spirit, imaginație, sentiment, geniu. Aceste cuvinte la modă, prin "clar-obscurul" lor, pun în valoare ceea ce italienii numeau "un nu știu ce" *(non so che)*, anticipat de Augustin. Nu mai puțin, "contrareforma" a înțeles la timp însemnătatea culturală, dincolo de viața estetică, a factorilor iraționali, a "inimii". De altminteri, exploatarea "iraționalului" pentru viață merge paralel cu dezvoltarea științei exacte al cărei ideal este "eliminarea" factorilor umani, a subiectivității. Ceea ce este aruncat peste bord de știință, e cules cu grijă nu numai de estetică dar, chiar de la început, de apologetica religiei. Tipic rămîne Blaise Pascal care în fața "rațiunii imbecile" exaltă "sentimentul", "rațiunile inimii", "spiritul de finețe". Există două chipuri de rațiune: *par principes* și *par sentiments*.

Astfel prinde rădăcini convingerea, care în estetică e o adevărată "răsturnare copernicană", că pînă atunci s-a bătut un drum greșit căutînd a dovedi că arta (frumosul) e un mod de a cunoaște, un mod avantajat, întrucît el servește metafizicii pentru exploatarea Absolutului. Iezuitul *Bouhours* în *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'Esprit* (1687) opune clarității lui Boileau noțiunea de "délicatesse" care ar corespunde "spiritului de finețe" al lui Pascal. Însă pentru estetică semnificație capitală are opera lui *Du Bos* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) care a fost numită de Baeumler "prima estetică a sentimentalismului", întrucît se dezvăluie, sub crusta teoriei "mimetice" tradiționale, menținută și de Du Bos, rolul "gustului" în aprecierea estetică, funcția sentimentului. Esența frumosului nu poate fi închisă în noțiuni pure, fiindcă ea se află în "mișcările cele mai intime ale inimii". Cuvintele de "inimă" și "spirit" sînt pe buzele tuturor. Dacă "inima", "gustul" sînt necesare pentru a aprecia frumosul, se adaugă "talentul", "geniul" pentru a produce arta frumoasă. Pentru Du Bos, geniul e o plantă care "crește de la sine", iar Fontenelle în *Réflexions sur la poétique* îl compară cu instinctul animalelor.

[1] În trad. franceză, *Esthétique*, p. 185 și urm.

Scanned with CamScanner

Încă mai semnificativă şi influentă este estetica scoţiană şi engleză din secolul al 18-lea datorită preţioaselor ei contribuţii la o estetică ateoretică, iraţională şi subiectivistă. Poetul englez *Joseph Addison* în "Spectator" (1711) relevă cu finețe rolul ce are în opera de artă activitatea plăsmuitoare a imaginaţiei. Frumusețea nu e o proprietate obiectivă a lucrurilor, ci este făurită de noi, cum dovedise J. Locke pentru "calităţile secundare" (culori, sunete etc.) care sînt substratul impresiilor estetice. Dar pe primul plan stă personalitatea lui *Shaftesbury* (1670-1713) a cărui înrîurire asupra literaturii germane clasice e aşa de adîncă încît Baeumler afirmă că estetica germană a "umanismului" este un neoplatonism prelucrat de englezi (*Aesthetik*, 87). Shaftesbury înviază motive neoplatonice, familiare de mult culturii engleze, însă le imprimă un colorit subiectivist. Frumosul este armonia din lucruri, sînt acele *interior numbers* (numere interne), formulă ce pare a învia concepţia veche a imitaţiei, a frumosului-esenţă obiectivă. Shaftesbury accentuează cu tărie factorul dinamic, "creaţia" *geniului*, şi astfel problema geniului devine problema centrală a esteticii. De subliniat e că noţiunea de geniu, de creator, nu apare în legătură cu arta, cu "artificiosul", ci cu natura. Se scoate înainte "spontaneitatea" naturii împotriva "regulei" şi "creativitatea geniului" împotriva imitaţiei. Motivul ascuns al cultului pentru "geniu" şi "creaţie" e neoplatonismul. Artistul exprimă "adevărata existenţă" în creaţie, nu în imitaţie; plăsmuirile lui nu sînt *ficţiuni* subiective ci adevărul cosmic. În frumusețe se exprimă sensul cosmosului, iar în genialitate se afirmă o natură superioară, un ideal. Astfel ne apare, cu tot subiectivismul, străvechiul motiv al frumosului ca esenţă a universului. Sîntem încă departe de interpretarea subiectivistă a geniului creator capricios, responsabil numai în faţa conştiinţei sale. Shaftesbury opune propoziţiei lui Boileau că "nu e frumos decît adevărul": "frumusețea întreagă e adevărul" *(all beauty is truth)*. Cu rost subiectivist este formula: "frumos e ceea ce înfrumusețează, nu ceea ce e înfrumusețat". În sfîrşit, ca un cîştig de valoare trainică, transpusă în mai toate sistemele estetice de mai tîrziu, e definirea frumuseţii ca "entuziasm" sau "satisfacţie desinteresată".

Francis Hutcheson în *Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty und Virtue* (1725), operă de mare răsunet, dînd o formă sistematică, deşi nu totdeauna credincioasă ca orientare spirituală, ideilor lui Shaftesbury,

Scanned with CamScanner

fundează frumosul pe o plăcere provocată de regularitate, ordine și armonie, însă pe o plăcere necesară care are ca organ de recepție un fel de facultate înnăscută, un "simț intern", cum tot un "simț intern" presupune și *binele*, care e facultatea de a aproba afecțiunile, acțiunile și caracterele agenților raționali și virtuoși. Introducerea unui "simț intern" al frumosului țintea să arate că frumosul e o prindere nemijlocită, un fel de sentiment, cum Shaftesbury vorbea de o a treia facultate, alături de experiența intuitivă și intelectul discursiv: "intelectul intuitiv". Însă factorul spontan sau creator la Shaftesbury e înlocuit la Hutcheson cu receptivitatea "simțului", cu "pateticul".

Eseul lui *D. Hume* (*Of the standard of taste*, 1757) merită o mențiune nu numai fiindcă reduce "gustul" la sentiment și imaginație, dar și fiindcă în același timp ruinează pretențiile de necesitate și universalitate ale rațiunii. Imaginația, cenușăreasa sistemelor raționaliste, devine la Hume facultatea dominantă nu numai în estetică dar și în știință.

De un viu răsunet, în Germania, asupra lui Lessing, Kant, Schiller s-a bucurat lucrarea celebrului om politic *Edmund Burke: A philosophical inquiry into the origin of our ideas on the sublime and beautiful* (1756). Frumosul constă în plăcere, sublimul în neplăcere amestecată cu plăcere, teorie ce a făcut pe Kant să observe că ea distruge frumusețea, reducînd-o la o senzație individuală și deci răpindu-i *aprioritatea* sau universalitatea. Burke ține să explice genetic aceste sentimente; sentimentul frumosului decurge din instinctele sociale și ale iubirii sexuale, iar sentimentul sublimului din conservarea de sine în fața primejdiei. Dacă sublimul e totuși estetic asemenea frumosului, e fiindcă primejdia nu e reală ci reprezentată. Burke poate fi lăudat pentru că a relevat un caracter esențial al esteticului: e aparență, pură reprezentare, spectacol.

W. Dilthey consideră drept cea mai desăvîrșită realizare a esteticii în secolul al 18-lea opera lui *Henry Home: Elements of criticism* (1762). "Criticismul" e o "cunoștință rațională" care, pornind de la experiență, sistematizează principiile, potrivit cărora noi formulăm judecăți de gust și făurim opere de artă. Frumusețea e o "emoție" sau un sentiment specific, întrucît ea se deosebește de pasiuni prin caracterul său dezinteresat, caracter care va fi integrat de Kant în a sa *Analitică a frumosului*. De asemenea, Home pregătește distincția kantiană între frumusețe liberă

Scanned with CamScanner

și frumusețe aderentă prin opoziția: "frumusețe intrinsecă", produsă de simplicitate, regularitate, ordine, proporție, și "frumusețea relativă", inspirată de considerații de utilitate.

Constituirea esteticii în secolul al 18-lea, înainte de Kant, are trei momente principale: subiectivismul englez, pe care l-am expus, teoriile complexe ale italianului *Giambattista Vico* și ale germanului *Alexander Gottlieb Baumgarten*. Deși în concepțiile amîndurora este vădită infiltrația subiectivist-irațională - la Vico mai pronunțat decît la Baumgarten - totuși orientarea intelectualistă, obsesia artei-cunoștință, rămîne dominantă.

G. B. Vico, împotrivindu-se raționalismului cartezian, apără mai ales în *Scienza nuova* (1725) drepturile și întîietatea istorică a fanteziei. Primitiva înțelepciune a omenirii e opera fanteziei, e deci o înțelepciune poetică sau mitică, ilustrată tipic de Homer, întrucît poezia însuflețește lucrurile, descoperă pretutindeni metafore. Efect al fanteziei, expresie a poeziei, e limbajul. Oamenii primitivi *(i bestioni)* au făurit lucrurile într-un chip deosebit de acela al lui Dumnezeu. Poezia e neatîrnată de inteligența care întocmește metafizica, și totuși ea este de ordin teoretic, e un mod de a concepe și organiza întreaga cultură. Fantezia e cu atît mai viguroasă cu cît raționamentul e mai slab și de aceea nu e cu putință ca unul și același să fie mare metafizician și poet sublim. Tocmai de aceea poezia e o gîndire specială, un chip de a vedea lucrurile și viața.

După 10 ani de la apariția operei lui Vico și independent de acesta, *Alex. Baumgarten* publică teza de doctorat: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) în care se întîlnește pentru prima dată cuvîntul "esthetica" în înțelesul consacrat apoi. În 1750 noua știință sub titlul *Aesthetica* (vol. I) apare ca o disciplină constituită (vol. II, 1758). Concepția lui Baumgarten de inspirație raționalistă și metafizică - prin filosofia lui Wolff, rămîne legată de gîndirea lui Leibniz - năzuiește a fixa locul sistematic și îndreptățirea spirituală a sensibilității. Sensibilitatea este o "cunoștință inferioară", a cărei funcțiune nu fusese determinată cu pregnanța necesară nici de Leibniz, nici de discipolul acestuia, Wolff, învățătorul lui Baumgarten. În sistematica raționalistă rămăsese un loc gol, corespunzător *logicii*, loc ce revine unei discipline noi, *esteticii (scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior, ars*

Scanned with CamScanner

pulchre cogitandi). Estetica sau "gnoseologia inferioară" nu se ocupă de orice fel de cunoştinţă sensibilă, de orice fel de fenomene, ci numai de cunoştinţa sensibilă perfectă (e clară fără a fi distinctă), de "perfecţia" în ordinea intuitivă, formulată în *judicium sensuum* care e "gustul". Frumuseţea e *perfectio phaenomenon*, deci e o cunoştinţă metafizică inferioară, un adevăr estetic, pe o treaptă inferioară faţă de adevărul logic al aceleaşi realităţi. Adevărul estetic - determinarea e hotărîtoare, spune Croce - e aceţa care nu e nici cu totul adevărat, nici cu totul fals, ci e *verosimil* (est ergo veritas aesthetica, a potiori dicta *verisimilitudo*, ille veritatis gradus, qui, etiam si non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis - *Aesthetica* § 483). Estetica e "sora mai tînără a logicii", e perfecţia ca cunoştinţă inferioară.

. Se înţelege: eştetica, ştiinţa perfecţiei sensibile, nu este ea însăşi o cunoştinţă sensibilă, de aceea frumuseţea e confuză, nu însăşi ştiinţa ei, estetica. Dar chiar pentru Baumgarten, este oare frumosul numai o cunoştinţă, nu e confuzia semnul că esteticul depăşeşte cunoştinţa? Frumuseţea e sensibilitatea, întrucît aceasta nu e supusă, asemenea gîndirii, principiului raţiunii suficiente ci are o semnificaţie imanentă. Frumosul e liber de normele logice, e "pură fenomenalitate" şi ca atare se apropie de sentiment. Filosofia lui Leibniz, care stă la originea acestor distincţii, cu toată orientarea ei raţionalistă, a relevat fondul iraţional al sufletului în "micile percepţii" ale inconştientului, sentimentului, instinctului. Leibniz întrebuinţează chiar formula iraţionalistă: un "je ne sais quoi". Astfel în *Avant-propos*-ul operei *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain* scrie, ceea ce va repeta în alţi termeni, în cursul acestui vast Eseu: "Les petites perceptions sont donc de plus grande efficacité qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment *ce je ne sais quoi*, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties, ces impressions que les corps qui nous environnent font sur nous et qui enveloppent l'infini; cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers."

Citatul divulgă raportul strîns dintre estetică şi metafizică. Deşi estetica rămîne în confuz, adică, etimologiceşte în "contopit", ea continuă de a fi o modalitate a cunoaşterii metafizice. Frumosul e un "adevăr", o cunoştinţă, care oricît ar fi de inferioară, e totuşi suficientă sieşi, e

Scanned with CamScanner

perfectă în ordinea ei, întrucît se înfăţişează ca un acord al diversităţii, ca un mod de a fi în armonie cu lumea. De la Wolff şi Baumgarten, "perfecţia" sensibilă s-a menţinut ca principiul vieţii estetice. Frumuseţea e "imaginea indistinctă a perfecţiei".

Wolffianul eclectic *Moses Mendelssohn* refuză, nu fără consecvenţă, Divinităţii atributul "frumuseţe" care rămîne privilegiul existenţei sensibile, imperfecte. În schimb *Johann Joachim Winckelmann*, a cărui semnificaţie reală e de a fi introdus metoda istorică în artă, se menţine în teologia neoplatonică tradiţională, cum reiese din acest tipic pasaj: "frumuseţea supremă rezidă în Dumnezeu", apoi, "idea de frumuseţe umană se perfecţionează pe măsura conformităţii şi armoniei ei cu fiinţa supremă, cu această fiinţă pe care ideea de unitate şi indivizibilitate ne face să o deosebim de materie" (*Geschichte der Kunst des Altertums*, vol. II, Cartea IV, cap. II). Amicul lui Winckelmann, pictorul *Raphael Mengs* rezumă crezul său estetic neoplatonic aşa: frumuseţea e divină, fiindcă numai Dumnezeu e perfect.

Antinomia raţional-iraţional, confundată cu alte două: cunoştinţă-sentiment şi obiectiv-subiectiv, ajunge către sfîrşitul secolului al 18-lea la o tensiune neîntîlnită pînă atunci în istoria ideilor estetice. Se adaugă curentului englez, cu repercusiuni asupra culturii europene, curentul care pune accentul în estetică asupra sentimentului şi în genere asupra factorilor subiectivi, ateoretici, curentul preromantic al lui J. J. Rousseau în Franţa, iar în Germania curentul hotărît iraţionalist al unor Hamann, Herder, Jacobi, influenţaţi de climatul sentimental al vremii, şi de aceea adepţi ai valorii superioare a "credinţei" şi a "spontaneităţii naturale", aşa cum se întrupează în *geniu*. E epoca de frămîntare şi de fermentaţie "genială" numită "Sturm und Drang". Toate aceste manifestări, deşi tîrăsc cu ele elemente intelectualiste neoplatonice sau aristotelice, alcătuiesc o antiteză faţă de obiectivismul metafizic stăpînitor pe sensibilitatea estetică pînă atunci.

18. Antiteza, devenită acută, aştepta o depăşire, misiune epocală, piatră de hotar, pe care stă înscris numele lui *I. Kant*. Reforma kantiană are ca resort introducerea în filosofie a *spiritului critic* sau de discernămînt, opus spiritului *dogmatic* de confundare a planurilor. În reforma

Scanned with CamScanner

critică, estetica ajunge să asume o funcţie decisivă - de altminteri, pînă atunci literatura engleză identificase "criticismul" cu estetica. Frumosul, multă vreme umbrit în preocupările critice ale lui Kant, de adevărul ştiinţific care cerea determinismul mecanic şi de bine care postula libertatea scopurilor, se impune în cele din urmă - în *Critica judecăţii* - ca încoronare a sistemului critic şi soluţia problemelor insolubile ale ştiinţei şi moralei. Caracterul sintetic al frumosului îşi află temeiul în plasarea problemei estetice într-un cadru mai vast, propriu veacului al 18-lea, cadru care cuprindea şi "organismul": în cadrul finalităţii, preocupare eminent filosofică sau, mai degrabă, metafizică. Frumosul şi finalitatea vieţii sînt întrunite sub a treia funcţie a spiritului: *judecata*. Pe cînd în cunoştinţă şi morală spiritul e spontan, însă legat de legi, deci nu e creator, în judecată spiritul e creator, întrucît judecă lumea după o atitudine suverană a conştiinţei. Nicăieri spiritul, ca activitate spontană, nu e mai mult el însuşi ca în gustarea frumosului şi în crearea lui. "Pentru a judeca obiectele frumoase ca atare, e nevoie de *gust*, dar pentru arta însăşi, adică pentru producţia unor astfel de obiecte, e nevoie de geniu" (*Critica judecăţii*, Prima parte, § 48). Estetica lui Kant, potrivit unei convingeri răspîndite în veacul al 18-lea, aşază pe primul plan geniul, creaţia. Geniul e omul excepţional a cărui putere izbucneşte în viaţa afectivă, prin care oamenii se deosebesc mai mult decît prin raţiune şi voinţă. De aceea *sentimentul* e principiul ce susţine "judecata", aprecierea frumosului şi a armoniei finaliste, a ordinei sau potrivirii dintre mijloace şi scopuri.

Am pregătit îndeajuns înţelegerea mai de aproape a reformei *criticiste*. În gîndul lui Kant, critica era o răsturnare copernicană, sau axarea culturii întregi în "subiect", în conştiinţa pură. Metoda critică e metoda transcendentală, iar metoda transcendentală e găsirea condiţiilor subiective, a formelor *a priori*, care *constituie* toate formele de cultură. Dar subiectivismul lui Kant nu e individualismul, domnia bunului plac, ci e activitatea unei conştiinţe universale, a Raţiunii, chiar şi în domeniul estetic, e chiar cea mai curată expresie a spontaneităţii Raţiunii. În timp ce în ştiinţă şi morală universalitatea se impune sub forma de legi, în sfera estetică judecata se mulţumeşte numai *să pretindă* generalitatea. În gust "simţul comun", universalitatea, e numai "pretenţie" *(Anspruch)*,

Scanned with CamScanner

fiindcă frumosul nu poate fi determinat decît negativ în opoziţie cu noţiunea ştiinţei şi utilitatea practică. Frumosul e o satisfacţie, un sentiment ce se deosebeşte de plăcerea şi utilitatea vieţii prin "dezinteresare", prin aceasta apropiindu-se de ştiinţă, însă se diferenţiază de aceasta prin absenţa unei legitimări conceptuale a plăcerii ca în cunoştinţă, deci frumosul e ceea ce satisface "fără concept". Dar mai mult. Frumosul, deşi e o funcţie a finalităţii sau aprecierii după scopuri, el e o "finalitate fără scop". E "finalitate fără scop", fiindcă în el pulsează numai *forma* finalităţii, ideea de armonie, anume este armonia imaginaţiei, a sensibilităţii şi a intelectului. Armonia e liberă, e un *joc*, e o creaţie subiectivă. Frumosul e ancorat în subiect; el nu decurge din lucruri ci din raportarea lor la subiect.

Toate aceste determinări ale frumosului la Kant - ceea ce satisface fără interes, fără noţiune, deci fără scop - tind să arate că frumosul nu se raportă la obiectele *reale*. Frumosul este de natură contemplativă, deci obiectul frumos e numai reprezentat, e o *aparenţă*. Lucrul real produce şi trezeşte utilitatea; de asemenea el implică o noţiune *determinantă*. Lucrul numai reprezentat sau contemplat produce o satisfaţie fără interes şi fără noţiune. Pentru frumos, *realitatea* lui e ceva indiferent, idea de frumos ca pură *aparenţă* va fi reţinută de estetica contemporană. Caracterul de pură reprezentare sau aparenţă a frumosului nu trebuie confundat cu distincţia dintre frumosul în artă ("frumuseţea aderentă") şi frumosul în natură ("frumuseţea liberă"). Kant stabileşte această deosebire între cele două frumuseţi: "o frumuseţe naturală e un lucru frumos; o frumuseţe artistică este o *reprezentare frumoasă* a unui lucru" (*Op. cit.* § 48) Reprezentarea lucrului, cerută de artă, e noţiunea lui, perfecţia lucrului, şi de aceea frumuseţea artei e aderentă şi ca atare inferioară celei naturale. Estetica lui Kant e de precădere o estetică a frumosului, nu a artei. Este ea o estetică pur formalistă? Deşi frumosul decurge din forma sensibilă, din jocul liber al imaginaţiei şi deşi în artă, este drept, mai puţin decît la frumos se subliniază factorii formali, estetica lui Kant nu e strict formalistă, cum va fi estetica lui Herbart-Zimmermann, ci reclamă şi factori de conţinut. Cu aceasta trecem la o nouă latură a esteticii lui Kant.

Cu tot subiectivismul şi formalismul criticismului, estetica lui Kant nu rupe cu teoretismul şi obiectivismul metafizic al esteticii "dogmatice"

Scanned with CamScanner

dinainte. Viziunea metafizică a platonismului este latentă sistemului estetic al lui Kant[1]. Întîi, frumosul este o "judecată", deci o funcţie a Raţiunii, desigur, o funcţie "raţională" distinctă, un izvor originar, însă, oricum, tot un fel de cunoştinţă. Frumosul are rădăcina în realitatea absolută, în Inteligibil; el presupune "substratul suprasensibil al umanităţii", e "simbolul binelui moral" (*Op. cit.* § 50). - Este numai un simbol - se va replica - nu e chiar binele moral sau "ordinea inteligibilă" a libertăţii. Caracterul simbolic nu modifică întru nimic servitutea reală a frumosului, adică reducerea lui la un organ privilegiat de cunoaştere a absolutului. De altminteri, *estetica obiectivistă a metafizicii tradiţionale de la Platon pînă la Baumgarten este animată de aceeaşi convingere care e prezentă şi în kantism: frumosul este simbolul sensibil sau fenomenal al unei realităţi superioare invizibile.* Drept încheiere, ne covîrşeşte impresia că şi încercarea criticistă n-a izbutit a înlătura echivocul care viciază mai toate concepţiile estetice ale veacului al 18-lea, anume amestecul de subiectivism şi obiectivism, de iraţionalism şi raţionalism, de teoretism şi ateoretism.

19. Criticismul era însă un nou orizont filosofic şi ca atare cuprindea în sine posibilităţi diverse de a ieşi din echivoc punînd accentul pe subiectivitatea frumosului şi artei. Una din posibilităţi a dus la o nouă metafizică, la metafizica Spiritului creator, înfăptuită de "idealismul speculativ". Înlăuntrul acestuia era inevitabilă ducerea pînă la capăt a ideii estetice kantiene. Dacă sentimentul sau "judecata" stă la aceeaşi înălţime ca şi celelalte activităţi ale spiritului, dacă sentimentul e chiar un plan rezolutiv al opoziţiilor de pînă acum, de ce să nu recunoaştem superioritatea sentimentului, a viziunii estetice? Acest panestetism e un ingredient esenţial al *romantismului* care de acum se revarsă tumultuos asupra culturii europene pînă în vremea noastră, mlădiindu-se după feluritele gusturi ale generaţiilor romantice. Vom lumina cîteva din momentele acestei desfăşurării romantice avînd ca temă o nouă valorificare metafizică a frumosului, poate mai radicală decât aceea de odini-

[1] Franz Böhm in *Logik der Aesthetik* 1930, p. 37, relevă la Kant primatul teoreticului şi deci "refracţia teoretică" a artisticului.

Scanned with CamScanner

oară. E mai radicală, fiindcă face din frumusețea subiectivată un organ de cunoaștere, uneori irațională, a unui absolut insondabil: însuși Subiectul sau Spiritul în creativitatea lui infinită.

Cea dintîi prelungire romantică a esteticii lui Kant, prelungire cu răsunet asupra lui Hegel, e legată de numele unui mare poet și dramaturg: *Schiller*. Se cuvine să subliniem moderația și criticismul lui Schiller față de năvalnica cutezanță a celorlalți romantici. De la Kant trece la Schiller funcția de împăciuire și totalizare a artei față de opoziția ireductibilă între inteligibil și sensibil, datorie și impuls, formă și materie (conținut). Frumosul nu e nici cunoștință, nici acțiune morală, ci este exercitarea tuturor funcțiilor fără nici o predilecție, tocmai fiindcă e condiția tuturor. Arta are în structura sa *nelimitatul*, fiindcă este un *joc* ce armonizează sufletul, îl purifică, revarsă seninătate și calm. Teoria artei-joc, schițată de Kant, găsește astfel o primă realizare. Se citează adesea propoziția lui Schiller: "omul se joacă numai cînd, în deplina semnificație a cuvîntului, este om"[1]. Efectul de purificare (catartic) al frumosului e cunoscut de la Aristotel. Estetica lui Schiller a fost numărată printre cele "formaliste", fiindcă jocul ne transpune în sfera "formelor pure". Sînt cunoscute aprecierile sale din *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen* (1795): "conținutul nu trebuie să fie nimic, forma însă totul... Adevăratul secret al marelui artist constă în aceasta, că el ne face să uităm *(vertilgt)* conținutul (materia) prin formă" (*Brief* XXII). Conținutul, oricît ar fi de sublim și vast, lucrează asupra spiritului, limitîndu-l, și de aceea vom aștepta numai de la forma adevărata libertate estetică. Cu toate acestea esteticieni noi de seamă ca Fr. Vischer, Ed. von Hartmann, Volkelt, etc. trec pe Schiller în rîndul substanțialiștilor, întrucît "forma" la Schiller e o "formă vie" *(lebende Gestalt)*, e "viața", însă o anumită viață, anume, viața "aparenței" *(Schein)*. Deci, la Schiller, forma este tot una cu "aparența", "imaginea", atribut fundamental al stării estetice. Frumosul nu distruge materia, ci ne emancipează de ea.

Speculația *estetică* a romanticilor trece fără remușcări critice dincolo de rezerva lui Schiller. De acum - cum spune B. Croce - "explorînd cîmpul obscur al faptelor estetice se speră într-o soluționare a îndoielilor

[1] Schiller: *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen*, Brief XV.

Scanned with CamScanner

metafizice" (*Esthétique, 287*). Arta e cheia enigmelor filosofice, dacă în contemplarea frumosului şi, mai ales, în creaţia artistică se revelă Absolutul care el însuşi este "activitatea creatoare a Spiritului". Creaţia artei este sensibilizarea creaţiei absolute; de aceea romantismul va aşeza pe primul plan estetic imaginaţia şi arta în paguba "inteligenţei" şi frumosului. Fichte, ducînd pînă la capăt moralismul kantian din "primatul raţiunii practice", declară "activitatea pură" şi infinită ca principiul universului, face din "imaginaţie" organul creaţiei şi deşi arta mijloceşte între teorie şi practică, cîştigul din urmă revine acesteia din urmă.

Romanticii valorifică mai consecvent, în favoarea artei, imaginaţia creatoare şi "intuiţia intelectuală" ca organ de cunoştinţă adecvat imaginaţiei. Pentru A.W. Schlegel "povestea" e adevărata înfăţişare a artei, iar pentru *Tieck* ironia e mijlocul artei, întrucît prin ironie artistul stăpîneşte materia şi garantează libertatea formei. Bunul plac al artistului nu cunoaşte nici o lege exterioară. Se exaltă visul, simbolul, metafora, magia; se propagă credinţa că sensibilul e semnul unei realităţi adînci învăluite de secret.

Fr.W. Schelling e nou metafizician al Artei în opoziţie cu metafizicienii Frumosului din trecut. Arta, care a absorbit frumosul, unifică teoreticul şi practicul, adevărul şi binele, necesitatea şi libertatea, e principalul organ de percepţie al Absolutului. Arta e o metafizică vie, concretă. "Suprema frumuseţe şi supremul adevăr al tuturor lucrurilor sînt intuite în una şi aceeaşi idee"[1]. În artă culminează metoda de cunoaştere a filosofiei: "intuiţia intelectuală". "Intuiţia artistică" uneşte ceea ce există despărţit în libertate şi natură, anume "*identitatea conştientului şi inconştientului* în *eul* şi *conştiinţa acestei identităţi*" [2]. "Filosofia porneşte de la antagonismul infinit al activităţilor opuse; însă pe acelaşi antagonism rezidă şi orice producţie estetică, şi acela este suprimat deplin prin orice expunere particulară a artei". (*Id.*, p. 300)

---

[1] Schelling: *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge*, în *Schellings Werke*, vol. II (ediţia O. Weiss), 1907, p.43.
[2] Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, vol. II, (Weiss), p. 288.

Scanned with CamScanner

Pentru adeptul lui Schelling, *C.G. Solger*, teoreticianul ironiei romantice, frumosul e dat numai în artă, iar arta e revelația lui Dumnezeu în fenomenalitatea lumii și ca atare ea este înrudită cu religia: în artă, ideea este a noastră, în religie este a lui Dumnezeu și ne pierdem în ea.

În sistemul lui *Hegel*, arta, care de asemenea primează față de frumos, menține prerogativa de a fi organul de revelare a Absolutului care e Spirit, Idee (universalul concret, nu abstract, cum e noțiunea), e Logos, însă încetează de a fi principalul organ. De asemenea arta nu mai e mediatoarea dintre știință și practică morală - morala lui Hegel cade în lotul unui moment subaltern al Spiritului, în lotul spiritului obiectiv - ci a devenit treapta inferioară a Spiritului absolut alături de religie și filosofie. Arta e "apariția sensibilă a Ideii", religia e *reprezentarea* Ideii, iar filosofia, forma supremă a revelării Absolutului, e *conceptul* Ideii, forma de realizare cea mai adecvată. La hegelianul Fr. T. Vischer locul întîi îl ocupă religia, după care vin arta și filosofia; la Schelling ordinea era: filosofia, religia, arta, în fine la Chr. Weisse, un teist speculativ de mai tîrziu, din nou e modificată ierarhia: filosofia, arta, religia (Vezi: B. Croce, *Op. cit.*, 337).

Semnificativ e că un kantian care vrea să se mențină în cadrul "antropologiei" sau psihologiei, *Jakob Frederic Fries*, profesează aceeași valoare metafizică a artei. Sub influența iraționalistului Jacobi, el subordonează arta religiei. Viziunea estetică a lumii are o latură ce interesează plăcutul și socialul, dar nu mai puțin și o latură ce vorbește sentimentului sau pre-sentimentului *(Ahndung)* și justifică astfel înalta misiune a frumosului în lume. Frumosul e ordine, finalitate, "viața naturii", pe scurt, e simbolul Providenței. "Așadar, aci la temelia valorii frumosului stă ceva care e de grea cercetare speculativă, stă întreaga finalitate a naturii"[1]. În ce privește raportul dintre artă și filosofie, deosebirea dintre psihologistul Fries și speculativul Schelling e neglijabilă. "Filosofia și poezia au același scop, frumusețea în viața omului însă lucrează în această direcție în chip diferit" (*Op. cit.* vol. III, 370).

Tot atît de vorbitor* e cazul lui *Arthur Schopenhauer*. În ciuda

[1] J. Fr. Fries: *Neue Kritik der Vernunft*, 1807. vol. III, p. 354.

* Relevant (n. ed.)

Scanned with CamScanner

voluntarismului sau iraţionalismului său metafizic, Schopenhauer, altminteri adversar nemilos al lui Hegel, e de acord cu aceasta că arta are un sens intelectual (congnitiv) şi că frumosul este Ideea manifestată sensibil, însă se deosebeşte de acela în ce priveşte rolul artei în viaţă: arta e un mijloc etico-religios, de salvare, de purificare, de liberare faţă de "voinţa de a trăi", care e izvor de suferinţă şi plictiseală. Principiul "catartic" aristotelic dobîndeşte în estetica lui Schopenhauer o însemnătate aproape cosmică. Esenţa lumii este Activitatea, deci Voinţa oarbă, iraţională, care totuşi "se obiectivizează" în Ideile platonice, în prototipurile existenţei. Ideile sînt *cunoscute* numai în artă, iar cunoştinţa Ideilor nu e, ca aceea a lucrurilor individuale sensibile, sclava voinţei, a intereselor şi dorinţelor zbuciumate, ci este desfăcută de voinţă, e dezinteresată sau impersonală, fiindcă în contemplarea Ideilor am devenit "intelect pur". Totuşi - nu e singura incongruenţă în filosofia lui Schopenhauer - arta cea mai desăvîrşită e aceea care se referă mai direct la voinţă: e muzica.

20. Estetica speculativă a direcţiilor idealiste, schiţată înainte, este o estetică substanţialistă (de conţinut) şi metafizică: esteticul simbolizează sau exprimă în forme sensibile Ideea, Spiritul, Voinţa, Infinitul, pe Dumnezeu. Împotriva abuzului speculativ şi a tendinţei de a face din artă o cunoaştere a esenţei, un paravan al metafizicii, *Herbart* ţine să despartă soarta esteticii de aceea a metafizicii, însă în ascuns nutreşte aceleaşi ambiţii absolutiste sau "mistice", cum spune Croce. Estetica este ştiinţa "judecăţilor de gust" sau de valoare, judecăţi exprimate involuntar, cu o evidenţă originară şi cu caracter necesar şi universal (absolut). Judecata spontană de gust atribuie lucrurilor în genere valori, aprobă sau dezaprobă. O astfel de judecată se aplică numai la *raporturi*, la *relaţii*, iar raporturile apreciate nu sînt numai acele dintre sunete, culori, linii, dar şi între actele voluntare sau gînduri. De aceea la Herbart "judecăţile estetice" sînt totuna cu judecăţile de valoare, deci sînt genul faţă de care alte judecăţi de valoare, cum sunt judecăţile morale, sînt specii. Morala e o parte din estetică sau din ştiinţa *raporturilor* apreciate. Experienţa ne arată care sînt raporturile frumoase şi anume care sînt raporturile-model *(Musterbegriffe)*, raporturi ce aparţin lucrurilor, nu subiectului. Herbart e un realist şi drept urmare nu se deosebeşte principial de metafizicienii

Scanned with CamScanner

speculativi. Frumosul e o judecată de plăcere şi neplăcere, însă pe baza *reprezentării* (cunoaşterii) *raporturilor* - plăcutul singur nu are nevoie de reprezentări - iar raporturile nu sînt acelea dintre lucruri şi subiect, ci acelea dintre lucruri. De accentuat e că frumuseţea, fundată pe raporturi, nu este ea însăşi sensibilă, chiar cînd se referă la raporturile dintre lucruri sensibile.

Ideile estetice ale lui Herbart sînt împrăştiate în opera acestuia şi pledează pentru un formalism moderat care e dezvoltat consecvent de *Robert Zimmermann*, profesor la Viena, în timp ce alţi herbartieni subliniază afectele în aprecierea estetică. Îngemînarea esteticii propriu-zise şi a eticii la Herbart cuprinde un sîmbure de adevăr, chiar dacă acesta nu e acela al autorului nostru, nu e adică supremaţia esteticului sau a "gustării" raporturilor: aceste două discipline sînt mult mai legate între ele decît sunt legate fiecare în parte sau amîndouă cu ştiinţa sau religia. E o prejudecată că "valoarea" are în ştiinţă aceeaşi funcţie ca în amintitele discipline; cel mult, s-ar putea recunoaşte afinitatea lor mai accentuată cu religia, unde valoarea e şi realitatea supremă.

O excepţie surprinzătoare de la regula artei-cunoştinţă, o voce discordantă în acest cor universal, este *Frederic Schleiermacher*. E surprinzătoare această excepţie, fiindcă se întîlneşte la un metafizician şi teolog care e fondatorul noii teologii protestante. Care e locul sistematic al esteticii în activităţile spirituale? Schleiermacher face deosebirea importantă între activităţi comune tuturor oamenilor - *activităţile identice*, şi activităţi ce variază după indivizi sau, cel puţin, după popoare, *activităţile diferenţiale sau individuale* (*Vorlesungen über Aesthetik*, pp. 51-54). O a doua deosebire e mai puţin importantă: unele activităţi sînt *imanente*, deci se desfăşoară, se încarcă şi se descarcă, în viaţa internă; altele sînt *practice*, deci se realizează în lumea externă. Activitatea estetică este diferenţială, individuală şi imanentă, întrucît adevărata operă de artă se poate limita la "imaginea internă", deci nu e activitate practică şi nici universală, logică. E pentru întîia oară cînd un gînditor, speculativ în atîtea alte probleme, proclamă "individualizarea" artei, subiectivitatea ei, şi totodată opoziţia esteticului faţă de logic, de pura cunoaştere. Arta - căci aceasta, nu frumosul, stă pe primul plan - exprimă numai "*nemijlocita* conştiinţă de sine", ceea ce nu e *noţiunea* eului, a

Scanned with CamScanner

eului identic, ci constatarea directă a *diversității* momentelor interioare. Arta nu se confundă nici cu plăcerea sensibilă nici cu sentimentul religios, fiindcă amîndouă sînt determinate de o "existență externă", în timp ce arta e productivitate liberă *asemenea visului*. Arta e de aceea autonomă nu numai față de morală dar față de orice speculație care tinde spre universal.

21. Este estetica lui Schleiermacher o insulă de lumină, o oază de înțelepciune, în oceanul de sumbre divagații teleologo-metafizice asupra artei și frumosului? Este ea neatîrnată de vederi speculative, mai mult implicite? Înseamnă ea o subiectivare, o antropologizare consecventă a esteticului? Numai o cercetare de amănunt și pe îndelete ar putea răspunde acestor întrebări. Deocamdată înnodăm firul nesfîrșit al speculației în estetică, deci, al estetismului, mărturisit sau nu, care a infectat atîtea filosofii.

Estetica lui *Eduard von Hartmann* reia motive estetice de la Hegel și Schopenhauer și le lustruiește în spiritul empiric și pozitivist caracteristic pentru a doua jumătate a secolului trecut. "Idealismului abstract" din metafizica deductiv-speculativă Hartmann opune "idealismul său concret" care, deși e o metafizică, e însă o "metafizică inductivă". Deosebirea celor două concepții e vădită: pentru cel dintîi frumosul era fundat pe Idee, iar aparența sensibilă era secundară; pentru cel de al doilea "aparența" *(Schein)* e determinantă. Frumosul e o "aparență", iar aparența e subiectivă, nu un atribut al lucrului în sine. Totuși "aparența" trebuie să aibă o referință la realitatea absolută, așa cum cere "realismul transcendental", concepția lui Hartmann, opusă realismului naiv ca și idealismului transcendental. Pe scurt, frumosul este "produsul lucrului în sine și al subiectului"[1].

"Aparența" la rîndul ei produce în conștiință sentimente potrivite, "sentimente de aparență" *(Scheingefühle)* cu care dotăm apoi "aparența" de la început. Numai după proiectarea acelor sentimente în aparența estetică, ia ființă "aparența estetică" (*Id.* 14). Dacă sentimentul poate fi desfăcut de subiect și introdus în obiectul-aparență, e dovada că el e un

[1] Ed. von Harmann: *Grundriss der Aesthetik*, 1900, p.2.

Scanned with CamScanner

sentiment iluzoriu. Sentimentul real păstrează o aderență indestructibilă la subiect. Dar gustarea estetică conține și un sentiment real: plăcerea; "plăcerea reală estetică, solidară cu frumosul, e totdeauna numai plăcere și nimic decît plăcere" (*Id.* 22). Dacă "aparența" nu e pur subiectivă, întrucît are o referință necesară la lucrul în sine, se ivește întrebarea: care este elementul metafizic dinapoia aparenței sau ce anume *apare* sau susține aparența? Răspunsul nu aduce nimic nou: e Ideea. *"Das Schöne ist das Scheinen der Idee"* (*Id.* 151). Dar Ideea dinapoia aparenței estetice nu este ea însăși prezentă în conștiință - am avea atunci o simplă cunoștință - ci rămîne inconștientă, deci stă cufundată în esența lucrurilor care la Hartmann e *Inconștientul*, contopire a Ideii și voinței. În aceasta constă misterul, magia aparenței estetice. Sentimentul estetic - nota distinctivă față de cunoștință - este semnul unui conținut ideal ce rămîne inconștient. Frumosul are la bază un adevăr, însă nu e cel realizat ci acela ce păstrează discreția Idealului. Această concluzie și nu mai puțin teoria "aparenței", care e o contribuție prețioasă și încă de folosit, marchează o renunțare silită la menținerea integrală a esteticii metafizice. O asemenea înțelegere a frumosului mai oferă rare și inconsistente tresăriri, bunăoară la estetul englez *John Ruskin*, pentru care frumusețea naturii este mărturia simbolică a gîndurilor lui Dumnezeu, și are ca organ de recepție o capacitate teoretică deosebită de inteligență, dar înrudită cu sentimentul.

O resurecție a esteticii tip Schelling, adaptată cerințelor pozitivismului, adică respectuoasă față de "experiență", schițează *Henri Bergson* fără a depăși fragmentarul incursiilor din unele opere ale sale, așadar, fără o cercetare mai largă, acordată totuși moralei și religiei. Căci și studiul asupra *Rîsului*, care atacă una din "modificările" frumosului, comicul, se mulțumește cu enunțuri sumare, dar sugestive. Rezerva lui Bergson în chestiunea artei a trezit nedumeriri și la admiratori, deși niciunul din discipolii săi, cu excepția criticului Thibaudet, n-a încercat să valorifice bergsonismul pentru o reformă a esteticii.

Dintre contemporani, poate nici un alt gînditor n-a enunțat cu atîta curaj afinitatea adîncă a filosofiei și artei, deci vocația cognitivă a artei: "cea mai înaltă ambiție a artei e de a ne revela natura" (*Le Rire*, 158). De la afinitatea pînă la contopirea lor, depărtarea nu e mică, însă calea poate

Scanned with CamScanner

fi străbătută fără a întîlni stavile de netrecut. Filosofia şi arta concordă în două puncte esenţiale: obiectul şi metoda. Obiectul lor este creaţia; metoda e o intuiţie pură, dezinteresată, o intuiţie care s-a liberat de servituţile practice ale celei sensibile. Dacă realitatea e durata creatoare, e viaţa ce se reînnoeşte necontenit, nu e oare arta mai fidelă realităţii decît filosofia robită noţiunilor rigide? H. Höffding, în substanţiala monografie asupra gîndirii lui Bergson, susţine identitatea celor două discipline: "C'est pourquoi l'intuition de M. Bergson est de l'art non de la science"[1]. Bergson, în scrisoarea anexată volumului, a ţinut să arate şi deosebirea dintre artă şi metafizică: a) arta se îndreaptă totdeauna spre viaţă, pe cînd filosofia, în timp ce adînceşte natura spiritului, se ocupă şi de materie şi de aceea pune la contribuţie nu numai intuiţia dar şi inteligenţa; b) "intuiţia filosofică, după ce s-a angajat în aceeaşi direcţie ca şi intuiţia artistică, merge mai departe decît ea: ia vitalul înainte de împărţirea lui în imagini, pe cînd arta se îndreaptă spre imagini" (*Op. cit.* 159-160). Albert Thibaudet, după ce constată că bergsonismul nu s-ar fi constituit fără sugestiile primite de la artă, arată locul acesteia în simfonia vieţii spirituale: mijloceşte între cele două moduri de operare ale realităţii, între fabricaţia care merge de la periferie la centru şi organizaţia care merge dimpotrivă de la centru la periferie (Thibaudet: *Le Bergsonisme*, ed. V, vol. II, 53). Dar tocmai aci e punctul critic al bergsonismului. Nu e arta căutarea unei forme durabile, nu e creaţia artistică orientată spre un echilibru necesar static, dincolo de devenire şi neliniştea ei? Sau dacă arta e numai un vis ce se desfăşoară ca o melodie, nu trebuie să vorbim, cum relevam la început, de două moduri de a concepe arta, modul clasic, al formei ce organizează materialul, şi modul vital al cufundării tragice în vîrtejul trăirilor? Bergson e teoreticianul informului, al vieţii ce rezistă oricărei norme externe, pe scurt, e exponentul contemporan al romantismului [2].

---

[1] H. Höffding: *La philosophie de Bergson*, 1817, p. 149.

[2] Bergson a afirmat adesea că estetica trebuie să fie întocmită de artişti, deci de cei ce cunosc arta nemijlocit, din practicarea ei, fie şi insuficientă. Într-o scrisoare către Léon Bopp, Bergson scrie: "J'ai dit à mes élèves ou à mes auditeurs que l'esthétique ferait des progrès rapides le jour où la mécanisme de la production artistique, envisagée du côté technique, serait étudié par le producteur lui-même". Henri Bergson: *Essais et témoignages inedits*, ediţia II, 1941, p. 375.

Scanned with CamScanner

Bergsonismul are în Franța un premergător pe care însuși Bergson îl citează în acest chip: "Toute la philosophie de *M. Ravaisson* dérive de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art, et que c'est la même intuition, diversement utilisée, qui fait le philosophe et le grand artiste"[1]. *Jules Lachelier*, pe urmele lui Ravaisson, scrie de asemenea: "La seule vérité solide et digne de son nom, c'est la beauté". (Lachelier: *Oeuvres*, 1933, vol. I, 79.)

Un semn al nestatorniciei și dezechilibrului prin care trece în timpul de față estetica metafizică este una din cele mai răspîndite concepții[2], aceea a neohegelianului *Benedetto Croce*. Judecînd după repetatele sale protestări, s-ar spune că Croce e un adversar al metafizicii și că, mai ales, stă departe de interpretarea hegeliană a artei: arta e cea dintîi modalitate de exprimare a Spiritului absolut, așadar, arta ca ipostază a cunoașterii. Totuși, nu mai puțin și pentru Croce, arta e o activitate teoretică, deci un fel de cunoștință, și anume una din sintezele *a priori*. Activitatea teoretică operează pe două linii: estetică și logică; rămîne a stabili deosebirea dintre ele. Sinteza estetică produce "intuiția" sau "imaginea". Deci arta e o "intuiție", o viziune, este imaginația; sinteza logică produce "noțiunea pură" sau "pseudo-noțiunile". Estetica se îndreaptă spre *individual*, logica spre *universal*. Mai însemnat e însă că arta e intuiție, imagine, fiindcă este *expresie*, pe scurt, arta este expresie de impresii, iar expresia prin excelență e limbajul, cum susținuse și Vico. "Intuiția este expresie și nimic altceva - nimic mai mult, nimic mai puțin decît expresie" (*Esthétique*, 12). Expresia e cea dintîi afirmație a activității umane, iar poezia, e "limba maternă a geniului uman" (*Id.* 27). "Intuiția" nu e însă o garanție pentru cunoștința ce se apropie de lucrul în sine, de noumen; nu e deci, cum crede intuiționismul, o prindere a lumii din interior, ci intuiția rămîne în exterior, se mișcă în lumea fenomenului. "Intuiția ne dă lumea, fenomenul; noțiunea ne dă noumenul, Spiritul" (23). Cum se constată, Croce este un adversar declarat al filosofiei intuiționiste.

Cu toate aceste precizări ce par a îndestula cerința clarității, estetica

---

[1] H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, ed. 4-a, 1934, p.290..

2 Un sistem estetic pe baza concepției lui Croce oferă Karl Federn: *Das aesthetische Problem*, 1928.

Scanned with CamScanner

lui Croce suferă de echivocuri fără remediu. Echivocul principal stă în şovăiala între intuiţie şi expresie. Aci, arta e intuiţie, imagini, pasiuni şi anume o intuiţie formată, deci un conţiut care posedă şi o formă, iar forma este expresie; aci, arta e numai expresie, numai formă, limbajul. În primul sens avem, cum remarcă Giuseppe Rensi[1] un *truism*: nimeni nu s-a gîndit să susţină că există o artă inexpresivă. În cazul al doilea, se impune a universaliza estetica, cum de altminteri Croce nu se sfieşte a o face: dacă arta este expresie, iar expresia e limbajul, orice materie trebuie să primească forma (expresia) şi ca atare totul e de resortul esteticii. Altfel, un tratat de fizică este şi o estetică, întrucît acela e privit "ca expresii" golite de noţiuni ştiinţifice şi deci reductibile la "intuiţii" sau emoţii. Un al doilea echivoc rezidă în definirea artei ca expresie. Orice operă cu intuiţii exprimate e operă de artă, e frumoasă - deci nu există decît frumuseţea. Croce s-a văzut silit a face o deosebire care ruinează sistemul său: frumosul e expresia izbutită, urîtul e expresia neizbutită. Sau, conştient de fragilitatea distincţiei, recurge la o soluţie şi mai ruinătoare: sînt opere ce sînt expresii şi altele ce sînt privaţii de expresii. Răul, urîtul, eroarea, nu sînt ceva pozitiv, ci negaţii ale pozitivului corespunzător.

22. Estetizarea filosofiei numără azi partizani aproape în toate taberele, mai ales în aceea a "filosofiei vieţii" care ţine să aibă o certitudine cu sforţările cele mai mici. *Karl Joël*, în studiul *Philosophie und Dichtung* publicat în *Philosophenwege* (1911), dă problemei relaţiilor între cele două "activităţi" următoarea formulă: "Se spune că filosofia urmăreşte adevărul, iar adevărul nu e poezie; de aceea poezia şi filosofia se exclud. O privire sumară asupra istoriei ne arată contrariul"[2]. La început, e mitul care e o poezie primitivă. Primele concepţii filosofice elene sînt emanaţii ale miturilor cosmogonice. Sofistica prin cultivarea retoricii reprezintă perioada lirică a filosofiei. După lirism vine drama: socratismul, dialogurile platonice. Aristotel întrupează sfîrşitul poeziei în filosofie; el are însă ca model suprem pentru explicarea lumii influenţa "formei" asupra "materiei". În puţine cuvinte, grecul a creat filosofia.

[1] G. Rensi: *La scepsi estetica*, p. 109.
[2] K. Joël: *Philosophenwege*, 1911, p. 264.

Scanned with CamScanner

fiindcă a fost un poet. Filosofia modernă s-a înfiripat odată cu "Renașterea" artelor vechi - Dilthey avea deci dreptate: pentru a avea o gîndire nouă, era nevoie de liberarea spiritului prin imagine. În acest sens, poezia (arta) pregătește constituirea spiritului filosofic, conclude Joël, uitînd poate originea curat hegeliană a acestei vederi care e mai primejdioasă pentru poezie decît pentru filosofie. Bacon, filosoful experienței, în clasificarea științelor pune imaginația printre izvoarele de cunoaștere și așază poezia, rodul imaginației, mai presus de istorie, rodul memoriei. Mai departe, prezența artei se manifestă în relevarea valorii filosofice a "intuiției": Cusanus, Spinoza, Schelling. Romantismul - adaugă Joël care se vede silit a trata sumar, din lipsă de documente favorabile, filosofia modernă - este copilul dragostei dintre poezie și filosofie. Se întreba mai de curînd Nicolai Hartmann dacă suntem îndreptățiți a vorbi de o filosofie a romantismului. Joël nu are asemenea scrupule - pentru el o filosofie prozaică e o filosofie muribundă, fiindcă nu se poate vorbi prozaic de lucruri sublime (*Id. 274*). Argumentul cel mai tare al lui Joël e următorul: adevărul nu e niciodată o primire pasivă, pură receptivitate, ci e o creație a spiritului, întocmai ca și poezia. E o copilărie a crede că numai obiectul științei, nu și al filosofiei, e real. Amîndouă sînt produse ale inteligenței. E o eroare că la poet domină elementul subiectiv, iar la filosof cel obiectiv..Mai degrabă e invers. Noțiunile științifice sînt abstracții, deci sînt străine de viață și realitate, pe cîtă vreme admirăm și chiar ne înspăimîntă fidelitatea cu care poezia redă o scenă de luptă.

Un punct de vedere contrar susține *Fritz Medicus*, părtaș al idealismului lui Fichte. Creația artistică și filosofică se desfășoară în direcții opuse: poezia de la eu la obiect, filosofia de la obiect la eu. Poeticul e de natură individuală, ca tot ce e intuitiv; filosoficul e universal ca tot ce se folosește de concept și deci nu e intuitiv[1]. Poezia e minciună, fiindcă nu vrea să știe de realitate, avînd la îndemînă plăsmuirile fantaziei. Numai cînd se lovește de greutăți în străduința ei de înțelegere, filosofia recurge la mit și comparații (metafore). Însă ceea ce cîștigă, prin aceasta, arta, e pierdut pentru filosofie. De altă parte, poezia care servește ca mijloc pentru filosofie, nu e niciodată poezie autentică. Sub nici un cuvînt

[1] Fr. Medicus: *Philosophie und Dichtung*, "Logos", IV, p. 39-40.

Scanned with CamScanner

poezia nu poate fi considerată ca o filosofie imperfectă. Poezia este ceva complet în sine şi destulă sieşi, deci ea nu năzuieşte dincolo de propria ei existenţă. Nu e permis a spune că ceea ce acum e simţit ca frumos mîine va fi gîndit ca adevărat.

Etienne Souriau reeditează funcţia universală a artei, întrucît el vede în aceasta organul gîndirii constructive sau "instaurative"; aşadar, şi de data aceasta ideea gîndirii "creatoare" e puntea dintre filosofie şi artă. Trebuie să concedem că imperialismul artei, că panestetismul, este epilogul firesc al viziunii creaţioniste. Dacă realitatea e creaţie şi dacă arta este şi ea creaţie, arta este manifestarea cea mai perfectă a realităţii, e realitatea în plinătatea ei. Fireşte, se iscă aci o greutate. Filosofia nu e oare simpla cunoaştere a realului ca creaţie, şi atunci nu urmează că ea e deosebită de poezie, întrucît *constată* creaţia, nu o creează? Dar sînt "filosofi" care nu se împiedecă de asemenea neînsemnate scrupule. Şi cunoştinţa e o creaţie! Să fie oare o creaţie a ideii de creaţie? Cine ne-ar putea scoate din aceste "distinse" teorii? Să urmărim acrobaţiile numitului gînditor care este şi un estetician de rasă.

Nimic nu se face fără artă (ceva asemănător susţinuse şi Croce); a nega aceasta înseamnă a nesocoti faptul general că omul adaugă totdeauna ceva naturii. "Deci numai artei ne putem adresa pentru a vedea la lucru, într-un mod observabil, o acţiune arhitectonică, spontană, a gîndirii umane"[1]. Nu e vorba de a şti pînă la ce punct arta exercită autoritatea ei asupra gîndirii; e deajuns să constatăm prezenţa artei în toate operele spiritului. E problema, e inima umanismului însuşi. Sufletul umanismului au fost şi au rămas umanioarele estetice.

După ce Souriau recunoaşte şi un "canon" al adevărului neatîrnat de artă, existenţa unor demersuri de gîndire ce nu sînt de competenţa artei - concesie însemnată - pune în linie un nou argument pentru filosofia-artă, argument care a fost folosit şi în favoarea metafizicii. Cum unii adăpostesc metafizica în poziţiile încă neocupate de ştiinţă, aşadar în golurile momentane ale cercetării ştiinţifice, tot aşa se procedează cu arta. Se spune aşa: oricît de eficace ar fi "algoritmele ştiinţifice", rămîne ceva "inefabil", "informabil" pe care ştiinţa va trebui să renunţe a-l

[1] Et. Souriau: *Art el Vérité*, "Revue philosophique", 1933, vol. I, p. 163.

Scanned with CamScanner

exprima, recunoscînd limitele ei. "O expresie a acestor informulabile, iată ceea ce arta caută în adevăr şi poate atinge prin mijloacele ei" (*Op. cit.*, 199).

Souriau e reprezentativ, în estetica franceză a vremii noastre, prin strădania de a funda arta, mod specific de cunoaştere, pe o filosofie a "formelor". În complexul muncii sociale, arta are funcţia numită *skenopoetică* sau creatoare de tot felul de lucruri (*skeios* = lucruri de echipare), iar această funcţie se foloseşte de factorul formă. "Cunoştinţa specifică pusă în joc de artă e cunoştinţa formelor lucrurilor"[1] . Substanţa inteligibilă a esteticii e "cunoaşterea formelor" (*Id.*, 9). Originalitatea acestui estetician e îndoită: întîi, încearcă a ocoli opoziţia obişnuită dintre formă şi conţinut înlocuind-o cu aceea dintre forma ce posedă un conţinut pur formal şi materie sau conţinut fără formă (e posibil aceasta?); al doilea, forma estetică e Forma prin excelenţă la care participă, pentru a fi învestită cu acest titlu şi cu perfecţia necesară, şi forma intelectuală. Aşa de exemplu motivele de ceramică au alcătuit canavaua gîndirii geometrice, nu invers. Idealul oricărui raţionament e de a atinge echilibrul şi stabilitatea - perfecţia - operei de artă. Zămislitoare a formelor, arta are primatul faţă de ştiinţă. O cunoştinţă pozitivă e implicată în percepţia artistică, cunoştinţă care nu se confundă cu aceea specifică a ştiinţelor stabilite (*Id.* VIII).

Funcţia morfologică a artei e de asemenea ideea centrală a lui *Henri Focillon* (*La vie des formes*, 1934), care vorbeşte de al "patrulea regn", acela al formelor; şi nu mai puţin însufleţeşte opera *Raymond Bayer* (*Esthétique de la grâce*, 1934) care reliefează caracterul obiectiv, realist, al formelor sau "structurilor", deci al operei de artă. Principiul frumosului stă în interiorul lucrurilor nu al subiectului. Atitudine de simpatie pentru teza "formalistă" în estetică arată *Valentin Feldmann* (*Esthétique française contemporaine*, 1936, 80-81). *Victor Basch*, Nestorul esteticii franceze, făcea în 1931 următoarea mărturisire de credinţă: "Şi cu toate acestea, după un lung studiu al principalelor ipoteze emise asupra naturii Frumosului, am ajuns la convingerea că, precum au gîndit Kant, Schiller, Schelling şi Hegel, după Platon şi Plotin, Frumosul e oarecum o «aparen-

[1] Et. Souriau: *L'avenir de l'esthétique*, 1929, p. 164.

Scanned with CamScanner

ţă a Ideii», o incarnaţie sensibilă a inteligenţei în sfera sensibilităţii, şi că rolul esteticii, printre funcţiile spiritului, e acela ce i-a fost desemnat de Hegel, anume acela al unei trăsături de unire, al unui împăciuitor, între lumea sensibilă şi aceea a intelectului, între necesitate şi libertate, între Natură şi Spirit"[1].

Un caz pilduitor de irupere a estetismului într-un mod de a gîndi empirist, chiar biologic, este "pancalismul" (*pan* = pretutindeni; *kalon* = frumosul) americanului *James Mark Baldwin* care încoronează a sa "logică genetică" cu o viziune a Frumuseţii omniprezente, a esteticului sinteză a tuturor antinomiilor. Numai frumosul posedă bagheta magică a armonizării tuturor cunoştinţelor noastre. Există trei interpretări tipice ale lumii: prelogică a primitivului, logică a modernului şi hiperlogică, nediscursivă, contemplativă, a artei de totdeauna. Experienţa estetică e o "experienţă de împăciuire şi plenitudine"[2]. "Bagheta estetică" face să dispară contradicţiile, de aceea "frumuseţea are primatul filosofic" sugerîndu-ne o vedere a lumii *sub specie pulchritudinis*. Să renunţăm dar la monopolul ştiinţei în filosofie - ne îndeamnă autorul - întrucît stadiul hiperlogic este supremaţia afectului.

Apelul la sentiment, pentru a determina mai de aproape felul de a fi al stadiului hiperlogic, înseamnă mărturisirea înfrîngerii, căci tot sentimentul va fi invocat tocmai pentru a opune arta şi filosofia. "Teoria care rezultă din consideraţiile pe care le-am dezvoltat în această lucrare poate fi privită ca un afectivism, întrucît ea neagă că raţiunea sau voinţa ar fi capabilă de a sluji ca organ exclusiv al realităţii şi afirmă existenţa unei sinteze nemijlocite a funcţiilor în contemplaţia estetică, stare ce ne-o putem reprezenta ca o stare de sentiment" (*Op. cit.*, 302).

Ca un îndepărtat ecou al neoplatonismului, doctrina neorealistă a matematicianului-filosof *A.N. Whitehead* justifică estetic puterea divină, Principiul ce dă o formă, o determinare, creativităţii. "Metafizica schiţată aci descoperă fundamentele lumii în experienţa estetică mai mult decît în experienţa conceptuală sau în cunoştinţă - cum gîndea Kant. De aceea

---

[1] V. Basch: *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, 1934, p. 129-130.

[2] J.M. Baldwin: *Théorie génétique de la réalité. Le Pancalisme*, 1918, p. 31.

Scanned with CamScanner

orice ordine e mai întîi estetică, iar ordinea morală constituie numai unele aspecte ale aceleia. Lumea actuală rezultă din ordinea estetică. În ce privește ordinea estetică însăși, ea procedă din imanența divină"[1]

23. Noțiunea de artă-cunoștință s-a infiltrat și în meditațiile unora din literații și artiștii contemporani, ca Paul Claudel, André Gide, etc. Ca valoare documentară exemplară înscriem părerea lui *Georges Duhamel* asupra "cunoștinței poetice". După ce ne permite să înțelegem că nu există pentru spirit o altă țintă decît a cunoaște, Duhamel pledează pentru o cunoștință poetică specifică avînd ca temă "a cunoaște esența ființelor și a pătrunde secretul faptelor". "Cunoștința științifică a lucrurilor nu e, fără îndoială, primul mod de cunoaștere întrebuințat de omenire. E locul să credem că oamenii, la început, au luat despre ei înșiși și lumea din afară o cunoștință pur poetică și că cunoștința științifică este mai degrabă rodul unui anumit grad de civilizație. Cînd încercăm a pătrunde misterul vechilor popoare, în investigațiile noastre sîntem ajutați mai cu spor de poeți decît de savanți. Homer a făcut *acte de cunoștință poetică* datorită cărora nu sîntem fără știri asupra lucrurilor ce înconjurau pe Homer"[2]. Cunoștința științifică a făcut de-a lungul veacurilor progrese; cunoștința poetică a fost de la început perfectă, totală. "Savantul și poetul se silesc amîndoi spre același scop final: explicația lumii. Dar ei pun în lucrare mijloace atît de diferite, fac apel la virtuți atît de neasemănătoare, încît am săvîrși o grea eroare căutînd să logodim aceste două moduri de cunoștință, adică confundînd poezia cu știința și știința cu poezia" (*Id.* 18). În ciuda deosebirii lor, se întîlnesc cîteodată pe malul aceluiași fluviu și vor merge cot la cot pe scoborîșul aceluiași munte.

Arta-cunoștință o găsim înscrisă și în programul unora din curentele literare ale zilelor noastre, chiar și la curentele străine de spiritul metafizic, cum sînt naturalismul, verismul, realismul. Se recurge la vechea noțiune de *mimesis*, iar arta e fericită că poate "reda" sau "imita" realitatea: arta întocmește "documente umane" sau "planșe de anatomie morală" (Paul Bourget) și cere, cum scria Edm. Goncourt în prefața

[1] A.N. Whitehead: *Le devenir de la religion*, 1939, p.125.
[2] G. Duhamel: *Les Poètes et la Poésie*, ed. 4-a, 1922, p. 13-14.

Scanned with CamScanner

romanului *Renée Mauperin*, (1864), *le moins d'imagination possible* ca și în "știința experimentală". Obiecția obișnuită că arta nu oglindește orice fel de realitate, ci alege și deci idealizează, dar fi serioasă, da ea n-ar sta alături de fapte. Esența artei trebuie căutată dincolo de opoziția incoloră: imitație-idealizare. Însăși teoria artei mimetice (de exemplu la Aristotel) a recunoscut deosebiri de plan în realitatea imitată. Cu atît mai accentuat se reliefează deosebirea de plan la un Taine. Asemenea științei, arta are de scop să exprime realitatea, dar cum știința se interesează numai de esențial (universal), tot așa arta transpune sensibil "idealul", acel caracter esențial din care decurg toate celelalte. Este, cred, pentru oricine a urmărit itinerarul nostru, o izbitoare analogie între caracterul "esențial" din estetica lui Taine și "Ideea" metafizică a lui Platon sau Hegel.

24. Esteticul cu rădăcini metafizice numără printre gînditorii contemporani partizani, uneori mai fanatici decît cei de altădată, cum ne documentează atîtea din memorile prezentate la al doilea Congres internațional de Estetică și Știința Artei ținut la Paris în 1937. "Estetica utopistă" (Ch. Lalo) sau "misticismul estetic" (B. Croce) este încă în floare. Citățm, pentru tonul hotărît al enunțării, două memorii.

Henry Serouya în *La métaphysique dans l'art* scrie: "Asemenea misticului și metafizicianului, artistul discerne, în ceea ce vede, lumea ascunsă, lumea inexprimabilă. El vede mai multe lucruri decît altul, fiindcă sensibilitatea sa e mai bogată și mai ascuțită"... "Marele artist are deci stofa unui adevărat metafizician în viziunile sale ale *absolutului*. El e totdeauna apt de a descoperi ceea ce este invizibil, ceea ce se deosebește prin spiritualitatea cea mai profundă" (I, 46, 47).

Cu o justificare amplă și de bună calitate, *Maximilian Beck* (Praga) nu șovăie de a duce pînă la capăt obiectivismul estetic și totodată de a ține seama de lecția experienței. În opera sa impunătoare *Wesen und Wert*, 2 vol. (1925), are ca temă de a dezvălui ca fapt de nedesmințit ceea ce nici un *gînditor* n-a cutezat pînă la el: "obiectivitatea *(die Gegenständlichkeit)* frumuseții în totalitatea întregii ei esențe, așa cum el o percepe,

Scanned with CamScanner

cînd o percepe"[1]. Estetica e o disciplină parțială, un capitol al metafizicii. Iată argumentarea originală a autorului. Frumusețea ne deschide bogata lume a Valorii care este lumea însăși a obiectelor. Spre deosebire de părerea comună care opune valoare și existență (obiecte), teoria lui Beck identifică valoarea cu *caracterul de existare* al oricărui obiect, neatîrnat de *ce* și *cum* este. Valoarea este însăși *existența pură*, este afirmare și ca atare e realizarea *plăcerii*. Plăcerea nu e o stare subiectivă ci e legată de afirmarea oricărui obiect ca realitate. Frumusețea e plăcerea și deci valoarea legată de obiectele "externe", de corpuri, în consecință ea nu se întîlnește decît în lumea corpurilor. Arta are funcția de a ușura omului prinderea adecvată a frumuseții din natură[2]. "Teza principală a cărții noastre e aceea că toate valorile... sînt realizările «plăcerii» într-un obiectiv, așa încît categoria de valcare, care e numai o categorie a obiectivității *(Gegenständlichkeit)*, se realizează în plăcere. Însă categoria care se realizează în plăcere ca «frumusețe», am căutat să o determinăm potrivit sensului acestui cuvînt drept categoria obiectelor externe" *(Wesen und Wert*, I, p. 343).

25. Estetica românească, prin cei mai de seamă exponenți ai ei, interpretează frumosul și arta în perspectiva pe care o putem numi *gnostică*: esteticul are o valoare metafizică, întrucît are intime aderențe la adevăr și realitatea cosmică sau dumnezeiască[3]. Un apologist al ortodoxiei dă frumosului un sens devenit tradițional, sensul neoplatonic, în cuvinte ce amintesc pe acelea ale lui Winckelmann. *Lucian Blaga*, de asemenea, pe linia neoplatonică, înlocuiește pe Dumnezeul creștin cu Anonimul misterios care totuși se revelă sensibil în artă. La *Liviu Rusu* frumosul dezvăluie sensul dinamic, agonic al existenței umane, iar arta e purtătoarea patetică a unei viziuni cosmice, a unei atitudini spirituale. *Eugen Sperantia* unește intim actul de cunoaștere a Adevărului care se referă la conținutul lumii și actul de contemplație a Frumosului care se

---

[1] M. Beck: *Wesen und Wert*, 1925. vol. I, p. 243.
[2] M. Beck: *Die Methode der objektivistischen Aesthetik*, Congrès Intern. d'Esthétique, 1937, I. 14-15.
[3] Al. Dima: *Gîndirea românească în estetică*, 1943, informează exact.

Scanned with CamScanner

referă la formă, la unitate în multiplicitate, la organic, la viață. "Estetica poate deci să ne apară ca o biologie de gen special"[1]. *Tudor Vianu* integrează elementul esențial al artei, productivitatea, munca creatoare de valori, într-o viziune tehnocentrică sau tehnocrată a lumii și culturii. "Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii". S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există și responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaște despre locul lui în mijlocul lumii"[2].

26. Preumblarea în cîmpiile elisee ale esteticii metafizice a întețit dorința de a cunoaște cealaltă formulă capitală în care esteticul este respectat în autonomia sa, tocmai prin despărțirea lui cît mai strictă de lucrarea și ambițiile filosofiei - formulă prezentă în concepții estetice contemporane. Ne izbește de data aceasta împrejurarea că tot ceea ce a fost invocat în favoarea filosofiei estetice - de exemplu: jocul, constructivismul sau "puterea creatoare", în sfîrșit, sentimentul - în cele din urmă se întoarce împotriva artei ca mijloc privilegiat de cunoaștere sau împotriva filosofiei care fac din frumos un instrument gnostic, de "revelație" a ceva nebulos. Căci, la dreptul vorbind, cum s-a subliniat de la început, ne aflăm în fața unei exproprieri a artei de către interesele filosofiei, nu a filosofiei de către molcoma și aproape iresponsabila ființă a artei.

Încercarea de a explica frumosul prin joc numără, alături de partizani contemporani, pe Schiller care s-a rostit așa: "omul se joacă numai cînd, în deplina semnificație a cuvîntului, e om". Citirea lui Schiller e abuzivă. Propoziția lui Schiller nu se mulțumește cu o certitudine antropologică: ea vizează culmi metafizice, cum documentează înrîurirea esteticii schilleriene asupra unor iluștri metafizicieni germani ca Schelling și mai ales

---

[1] E. Speranția: *Une conception vitaliste du beau* (Congrès International d'Esthètique I, p. 35 și urm). De asemenea de același: *"Papillions" de Schumann, Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului.*

[2] T. Vianu: *Filosofie și poezie*, 1943, pp. 363, 364.

Scanned with CamScanner

Hegel. Jocul e semnul "spontaneității" sau libertății spiritului creator de Forme, de Potențe sau de Idei.

Teoria contemporană a artei-fenomen *ludic* are caracter antropologic și fundament biologic. Pentru H. Spencer jocul e o activitate abundentă *(overflowing energy)*, iar după K. Groos jocul nu e numai o plăcută cheltuială de energie în exces, dar și un pre-exercițiu, o pregătire pentru activitatea naturală și serioasă de mai tîrziu, ilustrate deopotrivă la copii și animale. E de prisos a stărui asupra altor explicații ale fenomenului ludic. În anii din urmă, fenomenul s-a bucurat de o apreciere disproporționată față de situația lui de pînă atunci în cultura omului. Odată cu reabilitarea hazardului, contingentului, așadar, a tot ceea ce se opune necesarului, și jocul, formă a impulsului de libertate și neatîrnare, era de așteptat să se bucure de răsturnarea valorilor. În vremea noastră, jocul a fost chiar ridicat la rangul de principiu cosmic și a dus la considerarea vieții și lumii sub specie ludi[1].

Cu toate că există unele asemănări dintre joc și artă, nu pot fi puse sub obroc deosebirile esențiale vădite în structura și realizările celor două fenomene: realizarea jocului e însuși jocul, realizarea estetică e arta; structural jocul presupune, cum a dovedit recent *F.I.I. Buytendijk*[2], un *obiect de joc* ce stă într-un raport specific cu jucătorul; structural arta înlătură acest raport, întrucît ea făurește obiectivul, nu-l are dat de-a gata. Asemănarea reală este că în joc ca și în artă avem de-a face cu *imagini*. Un obiect e obiect de joc numai prin caracterul lui de imagine. În artă însă, se va arăta, imaginea are o funcție mai complexă. Copilul, suportul de precădere al faptului ıdic, ar trebui să fie socotit superior sub raport estetic celui care în ıață n-a produs decît o operă de artă. *Edgar de Bruyne* (Gand), neotomist, autor al unui documentat tratat de estetică, scrie: "Arta nu se dezvoltă direct și în linie dreaptă din joc, nici istoricește, nici

[1] Vezi: Alessandro Fersen: *L'universo come giuoco*, 1930 și J. Hujzinga: *Homo ludens*, 1939.

[2] F.I.I. Buytendijk: *Wesen und Sinn des Spieles*, 1933.

Scanned with CamScanner

logiceşte. Analogiile dintre cele două activităţi şi subiecţii lor sînt reale, însă rămîn generale şi nu pot explica specificul caracterelor"[1].

Jean-Marie Guyau e protagonistul, cu bogate şi rare mijloace de expunere, al unei estetici fundate biologic, dar totodată e potrivnic teoriei engleze a artei-joc. Pentru Guyau, asimilarea artei jocului şi îndepărtarea ei de util, plăcut, adevăr, bine, în sfîrşit de tot ce e vrednic de dorit şi posedat, pune în primejdie însemnătatea vitală a artei. Arta-joc alimentează credinţa că artistul, întrucît contemplă şi creează, se izolează de viaţă şi deci de realitate, în timp ce menirea lui e de a simpatiza cu viaţa şi de a-i învedera fecunditatea. Jocul, departe de a fi indiciul unei superiorităţi, apropie de reflex şi instinct, ca atare e contra artei. Emoţia estetică e gravă: ea face inima noastră să bată mai puternic şi arată astfel că principiul ei e solidaritatea, împărtăşirea dintr-o viaţă mai intensă şi mai vastă. "Emoţia artistică e deci esenţial socială; ea are ca rezultat a spori viaţa individuală făcînd-o să se contopească cu o viaţă mai largă şi universală. Ţinta cea mai înaltă a artei e de a produce o emoţie estetică de caracter social"[2]. Contrar unora din esteticienii contemporani care răpesc obiectului frumos caracterul de realitate, orînduindu-l printre "iluzii" sau "aparenţe", Guyau leagă arta de realitatea voinţei şi vieţii. "Viaţa, realitatea, iată adevăratul scop al artei; numai printr-un fel de avortare ea nu ajunge pînă acolo... Arta e semnul idealului uman fixat în piatră tare sau pe pînză fără a putea vreodată să se ridice şi să meargă"[3]. "A trăi o viaţă plină şi puternică este deja estetic; a trăi o viaţă intelectuală şi morală, aceasta e frumuseţea dusă la maximum şi aceasta e desfătarea supremă" (*Id.* 75). "Adevăratul artist se recunoaşte în aceea că frumosul îl atinge, îl zguduie tot aşa de adînc, mai mult poate, decît realităţile vieţii; pentru el, e realitatea însăşi" (79).

---

[1] Edg. de Bruyne: *Esquisse d'une philosophie de l'art*, 1930, p. 103. Adăugăm că de Bruyne, pe linia tomistă, inclină spre o interpretare gnostică a artei şi frumosului. "În sensul cel mai strict noi numim estetică activitatea *cunoaşterii*, urmărită în vederea cunoaşterii şi a plăcerii care rezultă din orice cunoaştere, abstracţie făcând de mişcările practice pe care obiectul acestei cunoştinţe le poate provoca în suflet" (*Id.* 28).

[2] J.M. Guyau: *L'Art au point de vue sociologique*, ed. VIII, 1909, p. 21.

[3] J.M. Guyau: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, p. 32-33.

Scanned with CamScanner

27. Constructivismul artistic, cuprins şi în ideea de joc sub forma de nevoie de mişcare imprevizibilă, a fost dezvoltat de neocriticismul lui *Frederic Albert Lange* şi apoi de numeroşi reprezentanţi ai pozitivismului împotriva filosofiei, îndeosebi, a metafizicii. Asemănarea dintre artă şi filosofie trebuia să învioreze filosofia; rezultatul a fost contrar. Arta ca filosofie s-a transformat într-o filosofie ca simplă artă. Filosofia e o artă ratată, abstractă, o poezie de idei, o arhitectură şubredă de noţiuni. Purtătorul de cuvînt cel mai de seamă al acestei umilinţe filosofice, al acceptării filosofiei ca un fel de poezie, este Lange. Realitatea cere o întregire printr-o lume ideală, cum bunăoară în poeziile filosofice ale lui Schiller - şi de data aceasta Schiller e chemat tot aşa de nepotrivit ca la joc, de a sancţiona demisiunea filosofiei. "Poezia conceptelor"[1] nu e aşa de liberă ca poezia obişnuită, întrucît ea rămîne legată de fapte pe care năzuieşte să le prezinte într-un "tablou unitar". Să ne ferim de a lua metafizica - şi religia, adaugă Lange - drept o ştiinţă demonstrativă; ea este o creaţie a "activităţii sintetice" a spiritului. E demn de relevat acest epilog al filosofiei kantiene. Dacă e adevărat, cum spune Kant, că spiritul e "spontaneitate" sau "activitate sintetică", imaginaţia şi arta sînt cea mai înaltă expresie spirituală. "Începînd cu gradele cele mai de jos ale sintezei, unde individul apare încă întru totul legat de principiile ce guvernează genul, pînă la vîrful puterii creatoare în poezie, esenţa acestui act este pururea îndreptată spre creaţia unităţii, armoniei, a formei perfecte. Acelaşi principiu, care domneşte ca stăpîn absolut pe tărîmul frumosului, artei şi poeziei, apare pe tărîmul faptei ca adevărată normă etică sau fundament al tuturor principiilor de morală şi, pe tărîmul cunoştinţei, ca factorul determinant şi formativ al concepţiei noastre de lume" (*Id.*, II. 573). Pe urmele lui Lange, E. Renan proclamă metafizica "poezia idealului".

Elevul lui Lange şi succesorul acestuia la catedra de la Marburg, *Hermann Cohen*, înlătură şi din estetică orice metafizică, precum şi panteismul pe care îl socoteşte ca un romantism necritic. Frumosul e o creaţie a gîndirii, un produs al mişcării spiritului. Activitatea conştiinţei, mişcarea, are ca formă primordială *sentimentul*; deci, izvorul artei nu e

[1] Fr. Alb. Lange: *Histoire du Matérialisme*, vol. II, 1878, p. 572.

Scanned with CamScanner

imaginația care, după el, e o primejdie pentru sistematica filosofică, ci e *iubirea*, erosul platonic, întrucît această iubire nu e legată de împrejurări și persoane, nu e relativă, ci e absolută și constituie un "sentiment pur"[1]. De asemenea Cohen numără printre factorii determinanți sau coordonatele frumosului nu mai puțin gîndirea și voința (moralitatea). Ca fundament al esteticului, iubirea e iubire pentru om și apără demnitatea lui. Fiind întruparea iubirii pentru om, arta creează individualitatea, sentimentul de bine, și culminează în subiect, fiindcă ea este producerea de sine și prin sine a eului.

"Iubirea "este *izvorul originar al artei*" (*Op. cit.* I, 178). "Iubirea este sentimentul estetic pur" (*Id.*, 178). "Sentimentul pur este pura *iubire față de natura omului* care e o parte din natura în genere. Această iubire este un sentiment autentic, este sentiment productiv. Fără această iubire, arta n-ar fi apărut și fără ea nu poate continua. Ea este forța originară a artei" (*Id.*, 182-183). Tot ceea ce în morală și în religie e iubire, e chiar prin aceasta de obîrșie estetică. Este o "metodică profund falsă" în enunțul că arta se nutrește din religie. "Exact e tocmai contrariul: *religia se nutrește întru totul din artă*" (*Id.*, 184).

Heinrich Rickert, exponent al altei nuanțe neocriticiste, al "școalei badeze"* sau "filosofiei valorilor", consideră frumosul drept o valoare în sine *(Eigenwert)*, distinct reliefată față de valoarea etică, valoare pe care o posedă *arta*. Așadar arta e o valoare datorită frumosului și are o existență reală prin obiectele de artă care sînt "bunuri" sau "purtătoare de valori"[2]. Filosofia artei, care nu se confundă cu psihologia, sociologia sau istoria artelor, clarifică structura *valorii* artistice, nu realizările valorii. Artisticul e o valoare contemplativă, nu activă; e apoi o valoare de lucru *(Sache)*, nu de persoană; o valoare asocială, nu socială, cum e morala. Desigur, arta poate *acționa* asupra persoanei și societății, însă ea

---

[1] H. Cohen: *Aesthetik des reinen Gefühls*, 2 vol. 1912 "... Căci ar fi un nonsens de a accepta o identitate între arta însăși și filosofie... Astfel artistul devine filosof, însă niciodată arta nu devine filosofie" (VII-VIII). Cohen respinge identificarea artei cu o anumită formă a adevărului.

[2] H. Rickert: *System der Philosophie*, vol. I, 1921, pp. 380 și urm.

* Școala de la Baden (n. ed.).

Scanned with CamScanner

trebuie să existe întîi. "Pe scurt, cu aceeaşi necesitate cu care omul moral îndeamnă spre activitatea practică a personalităţii în viaţa socială, valoarea frumosului opreşte orice voinţă şi acţiune, cere dezlipirea subiectului de zbuciumul social în interesul unei contemplaţii calme şi a unei devoţiuni impersonale" (*Id.* 335). Drept urmare, contrar opiniei lui Cohen, nu sentimentul este principiul artei, ci contemplaţia, viziunea *(Schauen)* îndreptată spre armonie, echilibru, totalitate, existenţa întru sine, întocmai cum în morală voinţa se determină prin sine la faptă şi realizează desăvîrşit principiul autonomiei (*Id.*, 334).

Pentru *Jonas Cohn*, din grupul criticiştilor badezi, estetica este o "ştiinţă de valori" *(Wertwissenschaft)* şi de aceea e neatîrnată de psihologie[1]. Valoarea nu e un fapt psihologic printre celelalte, un fapt ce poate fi descris ca oricare alt fapt şi exprimat într-o judecată de constatare, ci o *exigenţă* a conştiinţei culturale, *exigenţă* care ca atare depăşeşte faptul, întrucît exprimă ceea *ce trebuie* să fie şi de aceea este normativă. Valoarea are şi o latură psihologic-reală, descriptivă, însă ca *valoare* e mai mult decît un fapt, fiindcă discriminează sau critică faptele: unele sînt estetice, altele nu sînt. "Felul de ştiinţe de valori, aşa cum îl înţeleg eu, nu e o descripţie de valori (deşi, natural, întrebuinţează descripţii de valori ca auxiliar), ci o ştiinţă de valori care determină obiectele *sub specie valoris*"[2].

Punctul de plecare al esteticii nu sînt nici activităţile de creare sau de contemplare a ceea ce esteticeşte e valoros, deoarece nu e de la început clar care din activităţile spiritului sînt estetice în mod esenţial, ci este "judecata de gust", aprecierea *(Beurteilung)* estetică. E "fapta genială" a lui Kant de a fi ales acest punct de plecare (*Allgemeine Aesthetik*, 16). Judecata estetică are trei laturi: ceea ce este evaluat (subiectul), valoarea însăşi (predicatul) şi valabilitatea *(Geltung)* a valorificării. Evaluat esteticeşte este totdeauna intuitivul, individualul (frumos e totdeauna un lucru individual). Valoarea estetică este o "valoare intensivă", nu "consecutivă", adică lucrul estetic este preţuit pentru sine, îşi are măsura în

[1] J. Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, 1901 p. 7.
[2] J. Cohn: *Psychologische oder kritische Begründung der Aesthetik*, "Archiv für systematische Philosophie", X p. 153.

Scanned with CamScanner

sine, nu este un mijloc în vederea unui scop ("valoarea consecutivă"). Prin aceasta, esteticul se deosebește de util. Însă nu mai puțin valori intensive sînt adevărul și frumosul. E vrednică de subliniat deosebirea dintre estetic și teoretic (adevăr). Valoarea estetică este "imanentă", deci rezidă numai în lucrul frumos; valoarea adevărului e "transgredientă" (Cohn întrebuințează acest termen pentru "transcendent"), întrucît semnificația adevărului merge dincolo de sine, comportă "concesiuni" de care se dispensează frumosul (Id., 27). Obiectul frumos se definește prin "izolare". "Se poate spune că izolarea obiectului estetic este un corelat la pura intensitate a valorii estetice" (Id., 35). De asemenea, valoarea binelui este intensivă, dar nu pur intensivă, fiindcă și ea este transgredientă, are deci referințe și conexiuni ce o depășesc. "Voința ca atare închide ceva în sine care duce dincolo de ea. Ca voință năzuiește spre o țintă" (Id., 29). În sfîrșit, în ce privește valabilitatea, vom distinge două grupe: aceea ce implică numai o valorificare de fapt, cu aplicație individuală (de pildă "mie îmi place") și aceea care implică un imperativ cu o aplicație universală, dincolo de capricii, de bunul plac. Valoarea estetică face parte din a doua grupă.

Noua formulă, contrară gnosticismului estetic, a fost cercetată întîi în realizările neocriticiste pentru următoarele trei motive: a) Neocriticismul are superioritatea de a se împotrivi în același timp interpretării metafizice a esteticului, dar și subiectivării lui psihologice. Desigur, caracteristica neocriticismului e așezarea subiectului în centrul reflecției și ca urmare e tendința de a lega esteticul de subiect, de a-i răpi coeficientul de cunoaștere, însă subiectivitatea criticistă nu e aceea individuală, psihologică, capricioasă, ci e una "logică", generică. b) Neocriticismul badez descoperă în "valoare" o dimensiune ce revine în mod absolut frumosului ca și binelui, adevărului, fără a fi totuși o cunoștință. Valoarea nu e cunoștință și e legată de subiect numai în recunoașterea (afirmarea) sau nerecunoașterea (respingerea) ei. c) În sfîrșit, neocriticismul oferea și o armă contra estetizării filosofiei; el arată că apropierea filosofiei de artă duce la compromiterea filosofiei: aceasta devenea o simplă "poezie de noțiuni", o lirică de concepte.

28. Ne solicită acum o altă realizare a celei de a doua formule: estetica

Scanned with CamScanner

fundată *de precădere* psihologic cu ajutorul metodei inductive și de aceea cu accentuate exigențe științifice - estetica "știința specială". Inițiatorul esteticii inductive sau "de jos în sus" este *Gustav Theodor Fechner* care în *Vorschule der Aesthetik* (1876) aplică metoda experimentală la fenomenele estetice elementare: culori, sunete, linii și combinațiile lor. "Estetica experimentală", cu toate că rezultatele obținute de ea sînt disproporționat de reduse față de bogăția și complexitatea aparatului experimental, a fost cultivată pînă nu de mult de Osw. Külpe, Th. Ziehen[1], etc. Ca rezultat al cercetărilor inductive, Fechner prezintă o serie de principii sau legi, cele mai multe cunoscute și de către estetica metafizică. Sînt legi cantitative: legea pragului estetic (plăcerea produsă de condiții sensibile care ating o anumită cantitate și astfel trec pragul estetic) și legea ajutorului *(Hilfe)* estetic, potrivit căreia conexarea condițiilor productive de plăcere are ca efect un rezultat de plăcere mai mare decît valorile de plăcere în parte. Formale sînt legile: unitatea în multiciplitate, evidențiată în plăcerea receptării anumitor obiecte, apoi legea lipsei de contradicție, a "adevărului", potrivit căreia lucrurile imaginate trebuie să corespundă reprezentării normale, adică să nu trezească reprezentări contradictorii (aripile îngerului trebuie să ne dea impresia că sînt mijloace reale de zburat); legea *clarității*, care e "principiul formal suprem", enunță că toate celelalte legi lucrează numai în măsura ce ajung la conștiință cu toată claritatea posibilă; legea asocierii, de o însemnătate excepțională (asocierile trezite de un lucru esteticește plăcut sporesc impresia). Se adaugă și alte legi secundare: a contrastului, exercițiului, deprinderii. Dintre aceste legi, cea mai însemnată, pentru contribuția lui Fechner, este deosebirea dintre factorul direct, perceptiv, al impresiei estetice și factorul asociativ în artă, deosebire mai mult psihologică decît estetică, dar nu mai puțin influentă în aprecierile noastre estetice. Sînt atîtea contraste în evaluarea bunăoară a frumosului feminin după rase și epoci, contraste exploatate împotriva "universalității" judecăților de gust, și care nu decurg din factorii curat estetici, cum ne-am aștepta, ci

[1] Th. Ziehen: *Über den gegenwertigen Stand der experimentellen Aesthetik*. "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", IX, pp. 16 și urm. Ch. Lalo: *Esthétique expérimentale contemporaine*, 1908.

Scanned with CamScanner

din cei asociativi de ordin psihologic sau social. O a doua contribuție a lui Fechner la noua estetică este accentuarea în definirea frumosului a sentimentului de plăcere, așa încît de la el se poate vorbi de o a treia estetică alături de "estetica frumosului" și "estetica artei": "estetica plăcerii" sau a "satisfacției". Prezența plăcerii sau desfătării era de mult cunoscută, însă nu fusese încă dezvoltată consecvent și pe baze empirice, cum procedează Fechner, iar pe urmele lui încă mai radical de esteticienii contemporani. Fiind însă nevoit a distinge plăcerea estetică de celelalte plăceri, Fechner introduce aprecierea, ideea de valoare: e frumos ceea ce *trebuie* să placă.

29. Estetica psihologică, după Fechner, s-a polarizat în jurul a două motive: a) noțiunea de *Einfühlung*, "empatie" (*Claparède*), "intropatie" (*Flournoy*), "simbolism simpatic" (*V. Basch* în *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*) sau "introproiecție" și "infuziune" (V. Basch în *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, 1934, p. 64) și b) importanța *sentimentului*, cu tendința spre o estetică afectivistă, implicată de altminteri și în noțiunea de empatie.

Deși în semnificația ei generală e destul de veche, *empatia*, ca termen tehnic apare la hegelianul Fr. Th. Vischer, e familiară eclecticului francez T. Jouffroy (simpatia ca principiu estetic) și e aproape consacrată de *Hermann Lotze* în *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868, p. 78. Fundarea sistematică a esteticii pe empatie se leagă de două nume: în primul rînd de acela al lui *Theodor Lipps*, apoi de al lui *Johannes Volkelt*, cu următoarele deosebiri mai de seamă între aceștia. a) Lipps năzuiește să facă abstracție în estetica sa de orice metafizică, în timp ce Volkelt încoronează cercetarea empirică a esteticului cu vederi metafizice, uitînd însă că metafizica nu e numai o concluzie dar și un principiu. Cine primește la sfîrșit metafizica, trebuie să o integreze explicit sau implicit și la începutul cercetărilor - mai ales la început, fiindcă metafizica e o știință a principiilor. Metafizica e mai mult rădăcina decît coroana. b) A doua deosebire privește modul cum e dată sau avută empatia. Prin definiție, empatia este o "instalare" a eului emotiv în lucruri, o proiectare a sentimentelor mele în obiecte. Lucrurile frumoase apar ca însuflețite în măsura în care "proiectez" în ele pasiunile mele. Deci eu mă simt

Scanned with CamScanner

fericit "în spirală", mă gust pe mine însumi în obiectele animate de mine. *Einfühlung* este un *Selbstgenuss* (o satisfacție prin sine). Și-acum deosebirea. În timp ce Lipps crede că noi cunoaștem activitatea de proiectare, Volkelt notează, mai aproape de fapte, că nu însăși proiectarea, ci proiectatul *(das Eingefühlte)* ne este dat.

Încă mai puțin rezistentă e teoria lui *Karl Groos*: satisfacția estetică rezidă pe "imitație internă" *(innere Nachahmung sau Miterleben)*. Coloanele de pildă sînt trăite ca frumoase, fiindcă eu mă simt înălțat prin ele, deci fiindcă "imit intern" mișcarea coloanelor. "Imitația internă" e oarecum empatia activă. Cum remarcă însuși autorul în referatul său asupra "esteticii la începutul secolului al 20-lea"[1], empatia are două înțelesuri, după cum contemplăm sau trăim în altul propria noastră viață sau dimpotrivă trăim, "imităm interior", re-creem cu ajutorul senzațiilor de mișcare, viața altuia. Cum ne învață Jouffroy: "Imiter en soi l'état extérieurement manifeste de la nature vivante, c'est ressentir l'effet esthétique fondamental"[2].

Joh. Volkelt, care, spre deosebire de Lipps, Groos și alții socotește empatia numai o latură, fie și importantă, nu esența, a impresiei estetice, este și cel dintîi ce pune una din problemele vitale ale esteticii: esteticul este ceva unitar, are un singur izvor, sau e complex și deci implică mai multe izvoare, altfel zis, explicația impresiei estetice e monogenetică sau poligenetică? Pentru Volkelt, unitatea esteticului nu stă în originea psihologică, în faptul că el are o singură condiție, ci în rezultat. Volkelt formulează patru izvoare estetice, fiecare avînd o latură subiectivă (psihologică) și una obiectivă: primul izvor sub raport subiectiv e "intuiția impregnată de sentiment" *(das gefühlserfüllte Anschauen)* sau intuiția "dominată", de afect,[3] iar sub raport obiectiv e "unitatea formei și conținutului"; al doilea izvor sub raport subiectiv e "lărgirea *(Ausweitung)* reprezentării noastre afective", iar sub raport obiectiv e "conținutul

---

[1] *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, ed. II, 1907, p. 509.

[2] K. Groos: *Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern*, "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", vol. IV, (1909), p. 172.

[3] J. Volkelt: *System der Aesthetik*, vol. I, 3, 70 și urm.

Scanned with CamScanner

cu semnificație umană"; al treilea izvor sub raport psihologic e "micșorarea sentimentului de realitate", de unde urmează "absența voinței" *(Willenlosigkeit)*, iar sub raport obiectiv: "esteticul ca lumea aparenței"; în sfîrșit, al patrulea izvor sub raport psihologic e "intensificarea activității de raportare", a capacității de sintetizare a unui multiplu, iar sub raport obiectiv e "obiectul estetic ca unitate organică". Se va arăta ce e adevărat în teoria atît de cuprinzătoare a celor patru izvoare. Notăm că cel mai radical reprezentant al poligenetismului în estetică e *Max Dessoir*, care recomandă aplicarea în estetică a unei varietăți de metode și principii explicative. "Sistem și metodă înseamnă pentru noi: a fi liber de *un* sistem și de *o* metodă"[1].

Succesul empatiei a fost pe cît de mare și rapid, pe atît de scurtă durată; sau se limitează sfera ei de aplicație și de explicație sau chiar se neagă existența ei de fapt. În ce privește limitarea sferei, se observă că empatia (însuflețirea) e un fenomen prea general ca să fie caracteristic esteticului. Esteticianul finlandez K.S. Laurila se întreabă dacă însuflețirea, umanizarea lucrurilor e compatibilă cu impresia estetică. O condiție fundamentală a impresiei estetice e contemplarea care e pasivă, în timp ce empatia e activă și ca atare prin asociații arbitrare schimbă natura obiectelor. Cel ce contemplă estetic vrea să trăiască conținutul *propriu* al lucrurilor, nu proiectarea eului în acestea[2]. W. Worringer de asemenea nu recunoaște universalitatea fenomenului care e prezent numai acolo unde arta redă viața (Renașterea, epoca contemporană), nu însă unde se îndepărtează de ea (Egiptul). În cazul din urmă lucrează un alt principiu opus empatiei: impulsul de abstractizare[3].

În ce privește negarea chiar a faptului, putem crede pe cuvînt pe acela care ne-ar asigura că n-a observat la sine o activitate de întroiectare a propriilor sentimente în lucruri. Dar dacă un altul ne certifică existența la el a fenomenului? M. Dessoir, contestînd faptul și semnificația lui estetică, îl explică prin psihologia specială a lui Lipps, care dispunea de un mare număr de asociații verbale. Căci trebuie să deosebim semnifi-

---

[1] M. Dessoir: *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1907, ediția II-a, 1923.
[2] K.S. Laurila: *Aesthetische Streitfragen*, ediția II-a, p. 345-346.
[3] W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 1908.

Scanned with CamScanner

cația cuvîntului de imaginile sugerate de același cuvînt. E deci o eroare că în natură sau în opera de artă eu mă aflu față în față cu sentimentele mele atribuite lucrurilor. Dimpotrivă, în contemplarea frumosului am sentimentele *altuia*. De altminteri, chiar principiul întroiectării este un nonsens: stările sufletești imateriale (nespațiale) nu pot fi plimbate de la suflet la lucruri, nu permit nici o localizare, necum una capricioasă. Sîmburele de adevăr din noțiunea de empatie e faptul simpatiei, dar acesta se întîlnește și în morală. Rămîne să cunoaștem mai tîrziu solidaritatea reală dintre frumos și bine prin mijlocirea iubirii.

30. *Konrad Lange*, care a început prin a îmbrățișa noțiunea de simpatie ca principiu estetic, a sfîrșit prin a o respinge întocmind o nouă explicație monogenetică pe temeiul noțiunii de *iluzie*[1]. Iluzia estetică consistă într-o anumită dualitate a stărilor de conștiință; ea e oscilarea între impresia că obiectul de artă e real și impresia că nu e real, cum și sentimentul acestei mișcări. Satisfacția de artă este dar o "conștientă iluzionare de sine", o "auto-mințire", deosebită prin însăși prezența conștiinței, de naiva deformare a lucrurilor, în sfîrșit este solicitarea contradictorie a acelorași conținuturi de către realitate și de vis. "Într-un tablou ne reprezentăm o anumită realitate, anume acea realitate care alcătuiește conținutul său. Însă noi nu vedem real această natură ci numai într-o imagine aparentă *(Scheinbild)*. Această imagine aparentă ne-o întregim în fantezie cu realitatea"[2].

31. Formula subiectivistă a esteticii contemporane e încă mai semnificativă în toate încercările de a defini esteticul prin sentiment. Afectivismul are vechi antecedente, însă în ipostaza lui recentă, adică în consecvența sa principială, este o noutate ce constituie polul opus arteicunoștință. În locul atitudinii gnostice se descoperă înapoia artei atitudinea "pathică", sentimentală. Finul estetician care a fost *Heinrich von*

---

[1] K. Lange: *Das Wesen der Kunst*, 1902, ediția II-a 1908. Aceeași concepție, cu alte mijloace și altă explicație, la Julius Papp: *Kunst und Illusion*, 1914.

[2] K. Lange în rezumatul concepției sale pentru volumul redactat de M. Frischeisen-Köhler intitulat: *Moderne Philosophie*, 1907, p. 260-261.

Scanned with CamScanner

Stein concludea: "Estetica însemnă teoria sentimentului"[2], iar frumosul e înrudit cu iubirea - se înțelege, aceasta concepută ca pur sentiment. *V. Basch* rezumă astfel nu numai punctul de vedere afectivist, dar și dezbaterea din jurul acestuia astfel: "În această primă operă (*Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, 1896) concepută la douăzeci de ani și executată la treizeci, am acordat sentimentului, lui *Fühlen* sau lui *feeling* - despre care cred și azi că e elementul esențial al actului estetic - un rol atît de însemnat încît toate funcțiile intelectuale ale activității estetice îi erau cu totul sacrificate. În eseul de față (*Le maître-problème de l'esthétique*), care e rodul tuturor lecturilor și reflecțiilor mele de la 1895 încoace, acord funcției intelectuale a actului estetic o însemnătate infinit mai mare" (*Essais d'Esthétique*, etc. p. 36-37).

Din generația de esteticieni afectiviști, stăruitor a fost finlandezul *K.S. Laurila*. De acord cu Volkelt că impresia estetică e poligenetică și respingînd radicalismul aceleiași teze la Dessoir, numitul autor crede că toate celelalte laturi ale impresiei estetice își au izvorul în caracterul pur emotiv al contemplării fenomenelor. Estetică e contemplația ori de cîte ori obiectele trezesc în noi un sentiment mai viu, mai adînc, decît e cazul contemplării cotidiene fugare. "*Funcția sentimentului* este deci *izvorul unic al impresiei estetice* în sensul că toate proprietățile caracteristice ale acestei impresii se lasă înțelese și explicate în cele din urmă prin rolul dominant al sentimentului în starea de conștiință din care constă impresia estetică" (*Aesthetische Streitfragen*, 76). Comportarea estetică e zăbovirea în valoarea afectivă a fenomenelor; în aceasta constă "dezinteresarea", caracterul "nemijlocit" și "iluzoriu" al esteticului. De aceea e greșită așezarea pe același plan cu celelalte sentimente a sentimentului estetic. Acesta nu se definește prin caracterele obișnuite ale sentimentului: prin intensitatea, durata sau calitatea sa. De asemenea, deși e un sentiment ideal ca și sentimentul logic, moral, religios, nu se distinge printr-un anumit conținut de cunoaștere, cum se întîmplă cu celelalte sentimente ideale. Sentimentul estetic este cu totul altfel. Ne comportăm sau simțim estetic ori de cîte ori contemplăm fenomenele ca atare, cînd lăsăm ca acestea să acționeze asupra vieții noastre afective și noi zăbo-

[1] H. von Stein: *Vorlesungen über Aesthetik*, 1897, p. 1.

Scanned with CamScanner

vim în emoţiile pricinuite. Cam în acelaşi timp un alt estetician, *Max Deri*, accentuează încă mai energic că orice trăire estetică e o trăire în sentiment. "Pornim dar de la teza demonstrabilă numai prin experienţă: orice *trăire estetică* e fundată pe o trăire de sentimente"[1]. De aceea orice sentiment trăit, dacă îl golim de funcţia intelectuală şi voliţională, e o trăire estetică. Atitudinea estetică e dar o aderare pură la tumultul sentimentelor numai de dragul lor. În aceasta constă caracterul *autotelic* al esteticului.

În cadrul interpretării afectiviste, cazul *Tolstoi* merită a fi menţionat pentru strădania de a ocoli deopotrivă concepţia gnostică şi concepţia pathică a artei, fără a aluneca în subiectivism. La întrebarea: "ce este arta?", istoria ne documentează, scrie Tolstoi, un prim răspuns: arta este expresia frumosului; iar la întrebarea: "ce este frumosul?", răspunsurile se grupează în două: teoria metafizică sau "mistică" prezintă frumosul ca o realitate superioară, ca o perfecţie divină; teoria experimentală reduce frumosul la o plăcere fără dorinţă. Prima teorie este "o nălucire, deci fără temei real"; a doua este fundată real, însă nu atinge esenţa faptelor. Eroarea constă în a face drept scop al artei frumuseţea care, în adevăr, e o plăcere specifică, însă o plăcere accesorie. E ca şi cum am crede ca primitivul că scopul alimentaţiei este plăcerea mîncării. "Oricît de straniu ar părea, în ciuda munţilor de cărţi scrise asupra artei, nici o definiţie veritabilă asupra artei n-a fost încercată; şi raţiunea stă în aceea că s-a fundat totdeauna concepţia artei pe aceea a frumuseţii"[2].

Definiţia exactă a artei porneşte nu de la plăcerea produsă de frumos, ci de la "rolul pe care ea poate şi trebuie să-l joace în viaţa omului şi a umanităţii". Arta e un mijloc de comunicare, şi anume de comunicare şi transmitere a emoţiilor, nu a gîndurilor (*Id.*, 55). "Forma de activitate numită artă e fundată pe această atitudine a omului de a încerca sentimentele avute de un alt om. Iar arta propriu-zisă începe numai cînd cel ce încearcă o emoţie şi vrea să o comunice altora a recurs pentru aceasta la semne externe" (Id., 56). Semnele externe sînt mişcările, liniile,

[1] M. Deri: *Kunstpsychologische Untersuchungen*, "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", VII, p. 4.
[2] Comte L. Tolstoi: *Qu'est-ce que l'art*, ed. IX (1931), p. 51.

Scanned with CamScanner

culorile, sunetele, imaginile verbale. Accentul însă nu cade pe simpla comunicare de emoţie ci pe unirea oamenilor în acelaşi sentiment, determinare care lărgeşte aşa de mult sfera artistului încît Tolstoi susţine că arta, aşa înţeleasă, "impregnează întreaga noastră viaţă" (60).

32. Disputa atît de vie acum vreo 30-40 ani între teza psihologistă şi teza anti-psihologistă în domeniul valorilor a pierdut din ascuţişul ei supărător, fiindcă s-a impus convingerea că nu valoarea însăşi porunceşte sau pretinde (nu e deci *das Sollen*) şi nici nu e ceea ce e poruncit sau pretins *(das Gesollte)*, confuzie din nefericire obişnuită odinioară şi poate la unii persistentă. Valoarea *(Wert)* şi imperativul *(Sollen)* se deosebesc strict, aşa cum se deosebesc principiul, fundamentul, şi consecinţa. *Sollen* se adaugă valorii cînd intervin preocupări de organizare socială, cu deosebire pedagogice. Ceea ce privit în sine e o valoare şi ca atare nu implică un comandament, devine un *Sollen* cînd societatea - exact, cel ce reprezintă autoritatea socială - cere şi impune respectarea sau realizarea valorii. Valoarea singură nu comandă, nu pretinde nimic, pentru bunul motiv că numai un individ porunceşte, nu valoarea care este un factor general, nu un individ, afară numai dacă n-o personificăm sau ipostaziem alegoric.

Nu se verifică dar obişnuita opoziţie dintre "existenţă" şi "valoare". Amîndouă sînt date, iar "datul" în sensul general este totuna cu "existenţa". Valoarea este ceva dat, nu e "temă" pentru cel ce o are sau o trăieşte. Însă acest dat - precizarea e importantă - nu e un dat psihologic, "interior", deci valoarea nu se confundă cu evaluarea sau trăirea valorii. Înseamnă aceasta că valoarea e un "quale" neatîrnat de conştiinţă (Scheler), că e ceva "transcendent", "absolut" (Rickert)? Valoarea, deşi nu e un fapt de conştiinţă, un "conţinut" intern, presupune *o relaţie* între un obiect valoros şi un subiect ce evaluează. Valoarea nu poate fi monopolizată nici de subiect nici de obiect, ci e relaţia dintre aceştia şi de aceea trebuie cercetată ca orice fapt, ca orice existenţă. Psihologicul nu e depăşit de axiologic, ci de ontologic, deci de acel aspect general care îmbrăţişează deopotrivă datele psihologice, evenimentele unei conştiinţe, ca şi relaţia dintre această conştiinţă şi lucruri, anume relaţia specifică prin termenii ei numită valoare. Valoarea e relaţia de coordonare a

Scanned with CamScanner

obiectelor și a plăcerii sau utilităților pentru o conștiință. Dar ne-am înșela dacă am crede că în "actul" *evaluării* noi *creăm* valoarea. A evalua nu e a crea valoarea, ci a o constata, anume e constatarea că un obiect are o valoare pentru conștiință.

Problema valorii posedă o intonație deosebită în estetică. Am respins așezarea pe același plan a adevărului, binelui și frumosului, oricît de neplăcut ar fi respingerea pentru cei dornici de efecte retorice. Adevărul și binele nu *sînt* valori ci *au* valoare, deci există înainte de a fi constatate ca valoare și sînt trăite ca valori pentru semnificația lor neatîrnată de valorificare. Adevărul e cunoscut și binele săvîrșit, fiindcă - neatîrnat de valoare - au fost îndeplinite anumite condiții: la adevăr *o corespondență* între vorbire și lucrurile exprimate, la bine o faptă săvîrșită spontan din iubire, din contopirea a două sau mai multe conștiințe. La frumos, situația e alta și de aceea în cazul acesta se poate vorbi de valoare. Frumosul *este* o valoare în primul rînd și are o valoare în al doilea rînd. *Este* o valoare pentru motivul că particularitatea ei trebuie căutată în "adîncurile" conștiinței, în "trăiri", în "sentimente". De aceea frumosul, mai mult decît adevărul și binele, zguduie, farmecă, exercită asupra noastră o putere magică, asemănată de *Paul Souriau* cu hipnoza sau sugestia[1]. Frumosul dăruiește omului un extaz pe care nu-l întrece decît extazul religios. "Religia frumosului", "pancalismul", panesteticismul (M. Dessoir), își sorb puterea vitală din stratificația specifică a *stării estetice*. Tocmai împrejurarea aceasta că frumosul *este* valoare respinge teoria voluntaristă a valorii: valoarea este ce e voit sau dorit. Frumosul se va defini prin dezlipirea lui de interes și dorință, prin caracterul său "extatic". Că valoarea în genere nu e tot una cu *doritul* sau cu *dezirabilul* se învederează și în aceea că noi acordăm valoare lucrurilor pe care nu le dorim, fie și numai fiindcă le posedăm - nimeni nu dorește ceea ce posedă.

[1] P. Souriau: *La suggestion dans l'Art*, 1903, ediția II-a, 1909.

Scanned with CamScanner

II. STAREA ESTETICĂ
sau
ESENȚA FRUMOSULUI ȘI A ARTEI

Antinomia estetică fundamentală - arta e un mod de a cunoaște; arta nu e un mod de a cunoaște - găsește în prezentarea ei istorică o documentare, nu însă o soluționare. Istoria esteticii nu ne pune la îndemînă mijloacele potrivite pentru depășirea antinomiei: esteticul e o cunoștință specifică sau o emoție specifică; e o funcție "gnostică" sau o funcție "pathică"? Această contradicție, asemenea celorlalte, este aparentă, ține de domeniul discursului, nu al faptelor. Iar aparența e împrăștiată și de data aceasta prin gestul miticului Anteu: revenirea la fapte, contactul cu experiența interpretată neprevenit. Dar înainte se impune să curățim terenul de două chestiuni liminare.

33. A. *Frumosul în natură și frumosul în artă.* Îndoita ființare a frumosului în natură și artă este pentru reflecția estetică un "adevăr elementar", dar și o continuă perplexitate: de o parte un frumos "nefăcut", liber, de altă parte unul "fabricat", tributar omului. Se discută mai mult asupra chestiunii priorității: care e frumosul originar și care e cel derivat? Tradiția estetică acordase întîietate frumosului în natură și de aceea socotea frumosul în artă ca o imitație, ca o reproducere, mai mult sau mai puțin izbutită, a celui natural. Estetica contemporană - în acea direcție care definește esteticul prin artistic - răstoarnă raportul: mai degrabă natura imită frumosul artistic. Alături de esteticienii contemporani, partizani ai unei științe distincte a artei, citățm pe Ch. Lalo care de asemenea răpește naturii frumusețea rezervînd-o artei. "Natura luată în ea însăși, în impasibila ei seninătate, natura fără umanitate, nu este nici frumoasă nici urîtă; ea este anestetică; e dincolo de frumos și urît", cum e "amorală" sau "alogică"... Văzută prin artă, ea îmbracă o frumusețe pe care n-o putem numi pe drept cuvînt decît "pseudo-estetică"[1]. Frumusețea falsă a naturii constă în "sentimentul de vitalitate la oamenii civilizați

[1] Ch. Lalo: *Introduction à l'Esthétique*, 1912, p. 133.

Scanned with CamScanner

doritori de a evada din constrîngerile civilizației. Dacă mai stăruim de a vorbi de frumusețea naturii, trebuie s-o spunem că ea e anestetică sau pseudoestetică și deci că frumusețea artei e singura estetică" (*Id.* 147). În artă și deci în estetic, esențialul e activitatea productivă, creația, elementul tehnic care duce la *operă*, iar aceasta o dată creată poate fi reprodusă sau recreată. Constatăm dar că adevăratul motiv al excluderii frumosului din natură este accentuarea, în faptul estetic, a "creației", a dinamismului productiv, care e constitutiv artei. Secretul faptului estetic e artisticul; secretul artistului e creația, plăsmuirea unei opere, sforțarea umană; iar secretul plăsmuirii unei opere e soluționarea problemei formale. Nu există artă fără formă, fără o întocmire într-un întreg a unor părți.

Cu toate acestea, tradiția, de acord cu simțul comun, are dreptate să vorbească de un "frumos natural". Ne amintim însă că frumosul are două mari și pregnante înțelesuri: frumosul în accepția restrînsă, clasică, anume frumosul ca armonie, echilibru, simetrie, seninătate, etc., și frumosul în accepția largă, în care sînt înglobate toate "modificările", chiar urîtul. Apoi frumosul îmbrățișează nu numai obiectele naturale (de pildă peisajele, priveliștile), dar nu mai puțin și evenimentele vieții omenești, zbuciumul interior, ciocnirile și frămîntările sociale. În lumina acestei constatări, sîntem îndemnați a merge mai departe și a enunța că în principiu orice lucru poate fi frumos în accepția generală a cuvîntului. Evoluția simțului estetic pînă la realism și naturalism arată că nici un obiect nu e exceptat din sfera frumosului, a esteticului, deci că esteticul nu are nici o limitare impusă de felul materialului.

Să existe totuși deosebire între cele două frumuseți, în modul lor de apariție? Este frumosul natural o apariție spontană, neatîrnată de noi, pe cînd frumosul în artă este rodul muncii umane și ca atare nu există fără noi? Dacă nici un material nu e exclus din estetic, nu se datorește aceasta artei care transfigurează materialul, îl "face" frumos? Întîi, se cuvine o remarcă de principiu. Întrucît se vorbește în ambele cazuri de "frumos", trebuie să existe în natură și în artă cel puțin o notă comună ce justifică aplicarea aceleiași etichete verbale. De această cerință logică nu putem scăpa altfel decît proclamînd natura, cum propune Lalo, ca anestetică, neutrală esteticește, dacă nu chiar inestetică.

Scanned with CamScanner

Nimeni însă nu poate răpi naturii orice urmă de frumusețe, chiar dacă aceasta e secundară și un reflex al frumuseții artistice. Consemnăm cîteva declarații ale artiștilor asupra realității frumosului în natură. *Th. Rousseau* într-o scrisoare citată de M. Sensier (*Souvenirs sur Th. Rousseau*, 52) exclamă: "Auzeam glasurile pădurii; surprindeam mișcările lor, varietățile lor de forme, pînă și singularitatea atracției spre lumină, toate mi-au dezvăluit deodată limbajul pădurilor". *Francois Millet* se exprimă astfel tot despre frumusețea pădurii: "E de un calm, de o măreție îngrozitoare, încît mă surprind avînd în adevăr teamă. Nu știu ce-și spun între ei acești golani de arbori; însă își spun ceva ce noi nu înțelegem, fiindcă nu vorbim același limbaj. Acesta e adevărul". În sfîrșit *Rodin*, ale cărui reflecții asupra artei au o adîncime și o exactitate rareori atinse de esteticieni de profesie, scrie: "Pentru artistul, vrednic de acest nume, totul e frumos în Natură, fiindcă ochii săi, primind curajos orice adevăr extern, citesc în ea, ca într-o carte deschisă, orice adevăr intern"[1].

Anestetismul naturii e o prejudecată a cărei obîrșie e convingerea că frumosul în natură e o proprietate a lucrurilor neatîrnată de comportarea omului, deci că el nu datorează nimic omului, în timp ce arta nu poate fi concepută fără activitatea de sforțare a omului. Chiar primind această convingere, istoria esteticului ne dovedește că natura a fost apropiată de artă în ipoteza metafizică a unei Naturi care creează inconștient obiectele naturale sau a Divinului care întocmește natura după legile Frumosului etern. Metafora Artistului cosmic e familiară culturii occidentale de la neoplatonism. E discutabilă temeinicia acelei convingeri. Frumosul fizic (sau metafizic) nu e ceva ce se impune omului ca o realitate de sine stătătoare. Fără comportarea omului nimic în natură nu se învestmîntă în frumos. Fără conștiința umană nu se întind covoarele minunate ale pădurilor, mărilor și holdelor.

Aproape fără să vrem am pus problema de temut: "ce e frumosul?". "Cum se face - se întreabă *Diderot* - că aproape toți oamenii sînt de acord că există un *frumos*, că sînt atîția printre ei care îl simt viu unde este, și că așa de puțini știu ceea ce este?" (*Oeuvres complètes*, vol. X, 1876, p. 5). Ca la toate celelalte noțiuni, și aci se ivește aceeași întrebare liminară:

[1] Rodin: *L'Art, entretiens réunis par P. Gsell*, ediția 1932, p. 52.

Scanned with CamScanner

este frumosul ceva individual sau universal (noțional), iar dacă este o noțiune, este o noțiune de esență sau o noțiune de relație? Frumosul se poate întîlni la individual - după Croce, frumosul e legat numai de individual - însă el însuși nu e individual, întrucît se întîlnește de mai multe ori. Nu confundăm *lucrul* frumos cu *frumusețea* lucrului. "Frumusețea" e un termen universal, e o noțiune. Nu e însă o noțiune de esență, fiindcă nu e o proprietate ce revine lucrului privit izolat, fără nici o referință cu altul, așa încît frumusețea să dăinuiască într-un obiect din natură sau obiect de artă, chiar dacă n-ar exista alte lucruri și, cu deosebire, o conștiință care să o guste. Frumusețea este o noțiune de relație între termeni pe care îi vom cunoaște pe îndelete și din care nu poate lipsi conștiința umană. Nu uităm prin urmare că în frumusețe se îngemînează factori subiectivi și obiectivi și că între factorii subiectivi "creația", în sensul aristotelic de "poiesis", stă pe primul plan. Dacă prin artă se înțelege un prim și necesar moment de "creație", de "transfigurare", acest moment e constitutiv frumosului și deci esteticului. Dar arta cuprinde necesar încă un moment, acela de "expresie", "formă", "plăsmuire" a frumosului într-o *operă*. "Fabricarea" unui obiect care nu exista pînă atunci în lumea materială este specificul artei și de aceea aceasta are caractere proprii care au justificat întocmirea unei discipline deosebite: "știința artelor". Însă aceasta nu îndreptățește a opune știința artei esteticii, limitată la frumos. Constatăm dar că arta se revarsă peste "estetic", însă fiindcă îl cuprinde ca o parte a arhitectoniei sale. Întocmai cum nu tot ce este frumos sau estetic găsește răsunet în artă, la fel nu orice este artă este și estetic. Cu aceasta putem trece la a doua problemă liminară, în bună parte cunoscută dinainte.

34 B. *Arta și frumosul. Arta și abstracția, după Worringer.* Relația dintre frumosul din natură și frumosul din artă acoperea problema spinoasă a relației dintre artă și frumos. Se restrînge oare estetica la frumos, dincolo de care se întinde domeniul artei, așa încît de o parte stă estetica, iar de alta *"Kunstwissenschaft"* (Dessoir, Utitz, etc.)? De mult, estetica a depășit frumosul în sensul restrîns de perfecție și a îmbrățișat toate "modificările" sau "categoriile" între care urîtul, "răul estetic". Urîtul este un fapt estetic pozitiv, este *diformul*, nu *in*formul, este un

Scanned with CamScanner

dezechilibru al structurilor[1]. Dar însăşi estetica a fost lăsată în urmă de artă, căreia i se recunosc virtuţi extraestetice. Vom insista asupra acestui punct.

Termenul de "artă", etimologic, accentuează o activitate de întocmire izbutită, de născocire fericită, aşadar, o meşteşugire. Termenul german de *Kunst* derivă din *Können* care semnifică o *capacitate, o putere, un savoir faire* manifestat într-o operă sau lucrare. În acest sens general, cuvîntul are o vastă jurisdicţie; el se aplică la grădinărie, bucătărie, călărie, la mînuirea floretei, etc. Arta are şi un sens mai limitat, acela uzitat în estetică: arta plastică, dramatică, poetică, muzicală, etc. Acest sens a intrat în competiţiune pentru întîietate cu frumosul şi chiar cu estetica, dacă aceasta se confundă cu "ştiinţa frumosului". În adevăr, şi "înalta artă" sau "artele frumoase" nu s-au mulţumit niciodată cu excluderea extraesteticului şi deci cu modelarea "pur estetică" a materiei, ci au stat şi în serviciul altor scopuri anestetice: scopuri religioase (cultivarea pietăţii), patriotice (poezii de îmbărbătare, literatură de propagandă), scopuri erotice (literatură sau artă obscenă), scopuri vitale, de stimulare a vitalităţii, cum pe un plan mai înalt visa J.M. Guyau reabilitînd şi celelalte organe senzoriale, în afară de văz şi auz. Nu se poate tăgădui că arta, dînd glas valorilor de moment, năzuinţelor naţionale şi sociale sau aspiraţiilor individuale, n-a ţinut să servească numai "frumosul pur", ci a îndestulat şi alte trebuinţe anestetice. Istoria artelor probează că din Evul Mediu pînă azi, arta a servit şi altor cauze decît aceleia a frumuseţii. Discriminarea în opera de artă a emoţiei estetice faţă de alte emoţii e una din cele mai grele şi nestatornice. Poate că "arta pentru artă", arta "dezinteresată" ea însăşi, satisface lăturalnic exigenţe ale unei anumite structuri sau clase sociale.

Dacă depăşirea frumosului pur, adică a perfecţiei în obiect, de către estetic (frumosul în sensul general), e un punct definitiv şi de mult cîştigat, depăşirea esteticului de către artă, adică de către funcţiile extraestetice ale artei, este de primit cu rezervă şi va continua să fie violent atacată. Atributele anestetice ale artei vor fi tolerate, însă nicio-

[1] V. Feldmann: *Structures formelles de la laideur*, "Congrès international d'Esthétique", 1937, vol. I, p. 162.

Scanned with CamScanner

dată primite cu conştiinţa împăcată. Dar aci nu e vorba de a statua ceea ce trebuie făcut, ci de a constata ceea ce adesea s-a întîmplat; nu e vorba de norme ci de valorile curente. Problema îşi clarifică datele ei, îndată ce ţinem seama de sensurile diferite ale termenului de artă[1]. Arta are două sensuri precise: a) arta este nota generală şi determinantă a unor anumite obiecte sau opere, ca de pildă în expresia: "această poezie are multă artă"; b) arta e totalitatea obiectelor cărora le revine acea notă generală, dar care pot avea şi multe alte note sau momente. În primul sens se precizează conţinutul artei, în al doilea sfera ei. De aceea *e o mare deosebire între a gusta arta unei opere şi a gusta opera de artă*. În al doilea caz, gustarea sau aprecierea se referă nu numai la artă - în sensul estetic - dar şi la momentele ei extraestetice, sociale, religioase, pedagogice, etc. Oricît ar fi purificată arta de aceste momente, oricît de energică ar fi postularea "gratuităţii" artei, rămîn legate de ceea ce iese din munca omului cerinţe extraestetice sau "pseudoestetice". Sîntem mulţumiţi dacă opera de artă serveşte şi esteticului nu numai extraesteticului.

Supărătoarea neînţelegere dintre estetică şi istoria artelor decurge din nedreapta limitare a domeniului estetic la psihologia sensibilităţii estetice a clasicismului - notează cu perspicacitate *Wilhelm Worringer*[2]. Ne-am obişnuit a numi estetic sau frumos numai opera ce concordă cu tradiţia clasică în care am fost formaţi. Tot ce a existat înainte de operele clasice şi tot ceea ce i-a urmat, dar nu se conformează lor, trece sau ca treaptă pregătitoare, ca o schiţă imperfectă a formelor mai perfecte din epoca culturii europene, sau ca o decadenţă, ca un produs al descompunerii. Să nu se răspundă că estetica se poate emancipa de tirania tradiţiei clasice, recurgînd la analiza faptelor sufleteşti estetice. E un *cerc vicios*, întrucît structura sufletească a omului modern e comună cu aceea a omului clasic, fiind formată de aceasta din urmă. Găsim în psihologia "omului" psihologia "omului clasic". Arta clasică nu e singura artă, iar dacă am confunda-o cu estetica, ar trebui să eliminăm din estetică

[1] Wolfgang Wieckberg: *Die Kunst*, în *Grundwissenschaft*, vol. III, 1922, p. 31.
[2] W. Worringer: *Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst*, în "Zeitschrift für Aesthetik und algemeine Kunstwissenschaft", vol. III (1903), pp. 392 şi urm.

Scanned with CamScanner

arta primitivă, arta orientală, arta populară. Toate definiţiile noastre ale artei sînt definiţii ale artei clasice, sînt unilateralităţi europene, sînt variaţii ale aceluiaşi abecedar estetic. Arta clasică e un fenomen limitat; ea decurge din sentimentul unei armonii între omul european şi univers, de aceea ea este o însufleţire a naturii, o revărsare a vitalităţii fericite. Celelalte forme de artă (de pildă arta orientală) sînt o artă fără bucurie care exprimă spaima omului în faţa unei naturi insondabile, neînţelese şi de aceea ameninţătoare. Principiul ei e altul: nu e însufleţirea naturii, ci ruperea naturii de om şi viaţă, tendinţa spre anorganic şi abstract. Iată principiul acestei arte: abstracţia, linia rigidă, forma moartă. Arta clasică are la baza ei viziunea imanentă, familiarizarea cu lumea de aci; cealaltă artă e inspirată de o viziune transcendentă, de anxietate faţă de lume şi exasperarea nevoii de salvare a omului aruncat într-o lume ce nu e pe măsura sa.

Oricît de costisitoare ar fi emanciparea de tradiţia clasică, ea e cerută nu numai de probitatea intelectuală, care e un bun european la care nu vrem să renunţăm, dar serveşte chiar înţelegerea mai fericită a însăşi tradiţiei europene. Nu avem de o parte esteticul şi de alta anesteticul sau extraesteticul, ci două atitudini sau comportări estetice la care ne izbesc, ca de obicei, mai mult deosebirile decît asemănările. Vom sonda complexul stării estetice pentru a da la iveală componentele şi stratificaţiile, căci starea estetică nu poate avea o structură lesne de îmbrăţişat în articulaţiile ei. Ea înfige rădăcini în abisurile naturii umane; ea este expresia directă a valorilor umane, a senzualităţii, a zbiciumului afectiv, a setei de bucurie şi de desfătare.

35. *Creaţie şi contemplaţie.* Silinţa de a clarifica esenţa esteticului poate lua ca punct de plecare al operaţiei analitice două fapte cardinale ale domeniului de explorat: creaţia de artă sau contemplarea frumosului. În favoarea primului fapt se pronunţă mulţi esteticieni contemporani, de exemplu E. Meumann sau Ch. Lalo, pentru a cita doi specialişti care au pătruns în cercuri mai largi de cititori; al doilea fapt îl pun înainte: Th. Lipps, K. Groos, V.

Scanned with CamScanner

Basch, etc.[1]. Am spus: "creația de artă", nu creația frumosului. Distincția are o însemnătate care a fost deslușită înainte. Contemplația nu e pură receptivitate, și nici creația, pură activitate. Și la frumos e valabil ceea ce am spus adesea despre cunoștință: frumosul, asemenea cunoștinței, e un fenomen ce se situează dincolo de opoziția activitate-pasivitate. Contemplarea frumosului e și una și alta, fiindcă stă dincolo de ele. În contemplație există o "producție", o poesis care nu e încă artă. Creația deci o rezervăm numai pentru producerea operei de artă.

De asemenea n-am întrebuințat pentru a denumi cel de al doilea fapt și o altă expresie, în afară de aceea cu rezonanță mistică și metafizică de contemplație, anume aceea de *satisfacție*, *desfătare*, bucurie sau *plăcere* estetică. Contemplarea frumosului e socotită uneori ca un echivalent al extazului, ca o plăcere pură, ca o înaltă satisfacție. Tonalitatea plăcută este o convingere nu numai destul de răspîndită printre esteticienii contemporani, dar și una din cele mai vechi și deci acceptată în breviarul estetic al culturii europene. S-au auzit și voci discordante care au susținut că și neplăcerea, tristețea, intră în contemplația estetică (de exemplu în sublim, tragedie, romanele realiste). Aceasta e o chestiune aparte cu care ne vom întîlni din nou. Altceva așteaptă o întregire. N-am socotit plăcerea ca sinonimă contemplației, fiindcă ea este prezentă nu mai puțin și în creația artistică. Adesea, artiștii au dezvăluit lumii înalta suferință

---

[1] Începutul secolului al 20-lea înseamnă pentru estetică trecerea de la cercetări de amănunt și adunare de materiale la operația de sistematizare și de expunere a întregului domeniu. Înșirăm cîteva lucrări mai de seamă:
1901. Jonas Cohn: *Allgemeine Aesthetik*; K. Lange: *Das Wesen der Kunst*, 2 vol.
1902. Croce: *Estetica, come scienza dell' espressione e linguistica*; K. Groos: *Der aesthetische Genuss*, Edith Landmann-Kalischer: *Analyse der aesthetischen Kontemplation.*
1903. Th. Lipps: *Grundlegung der allgemeinen Aesthetik.*
1904. St. Witasek: *Grundzüge der allgemeinen Aesthetik.*
1905. J. Volkelt: *System der Aesthetik*, vol. I.
1906. Th. Lipps: *Grundlegung der Aesthetik*, vol. II; M. Dessoir: *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.*
1908. E. Meumann: *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*; Ch. Lalo: *L'esthétique experimentale contemporaine.*

Scanned with CamScanner

a creației artistice. Nu e nimic de mirare. Mai degrabă ne-am mira dacă am auzi altfel de mărturisiri. Însă și aici ca mai sus întîlnim aceeași confuzie descoperită la cunoaștere. Cunoștința - se spune - este sforțare, e deci neplăcere. Confuzia aci e poate mai ușor de dat la iveală. Sforțarea nu e însăși *cunoștința* adevărului, ci *căutarea* lui. Cît timp căutăm, ne încordăm, suferim, dar nu cunoaștem; cînd cunoaștem, avem o destindere și simțim o subtilă bucurie. Același lucru în creația de artă. Suferința și încordarea se găsesc în faza pregătitoare a căutării, deci cînd nu creăm. Creația, rezultatul efortului, e de asemenea o subtilă satisfacție. Iată de ce noi așezăm pe al doilea plan satisfacția estetică, la Kant introdusă în definiția frumosului, chiar înainte de creația artei sau de fenomenul geniului.

Revenim la lupta pentru primul loc în estetică între cele două fapte. Întîietatea decernată contemplației invocă două dovezi, din care cea dintîi trage mai greu în cumpăna convingerii. Anume, cronologic creația de artă (în sensul specific al acestui termen, nu în acela de tehnică îndeobște) presupune contemplația, fie numai sub o formă rudimentară. Trebuia să se constituie întîi atitudinea estetică pentru ca ea să fie materializată în artă sau "exprimată". La început n-a fost gestul fără semnificație, ci semnificația care s-a prelungit în gest, în creație.

Se ridică aci, pentru o apreciere fugară, problema "originii artei". Există o "artă primitivă" și una "preistorică". Vom considera această artă ca întrutotul extraestetică, exprimare exclusivă a sentimentului religios sau viziunii magic-religioase? Preistoria nu confirmă existența la primitiv a unei arte cu totul anestetică. Au fost, recunoaștem, motive temeinice pentru convingerea că omenirea n-a putut debuta cultural, alături de seriozitatea tragică a magiei și religiei, prin contemplație estetică. Contemplarea estetică presupune o desfacere de real și deci o atitudine de delectare în ficțiune, ireal, sau cel puțin ridicarea pe un plan dincolo de realul obișnuit, pe un plan în care imaginea e prețuită ca imagine. O asemenea atitudine - se spune - nu poate fi primitivă, ci presupune o îndelungă inițiere științifică, deprinderea de a deosebi realul de fictiv, un antrenament pe drumul greu al dezinteresării. "Prin absența spiritului critic, va lipsi totdeauna (primitivului), pentru a cunoaște bucuria iluziei, primul moment logic necesar oricărei iluzii care e cunoașterea adevăru-

Scanned with CamScanner

lui. Deci, în definitiv, apariția și dezvoltarea activității estetice atîrnă de cunoștință"[1]. Nu aceasta e opinia unui cunoscător în această materie și un spirit perspicace, *G. H. Luquet*: "Chiar dacă arta ar fi primit mai tîrziu o destinație magică și, deci, utilitară, ea a fost la început pur dezinteresată și n-a avut alt obiect decît frumosul. Acesta a fost la început primit sub două forme cărora le corespund două feluri de artă, arta decorativă și arta figurativă. Frumosul artei decorative este esențial estetic în sensul etimologic al cuvîntului: e o plăcere luată din impresiile senzoriale pricinuite de adaosurile sau modificările aduse obiectelor preexistente, corp omenesc sau instrumente de uz. Frumusețea artei figurate e plăcerea rezultînd din experiența făcută de artist cu puterea sa creatoare de imagini"[2]. "Astfel chiar în întrebuințarea utilitară a artei, care nu e decît o dezvoltare de mai tîrziu, subzistă caracterul dezinteresat primitiv" (*Id.*, 229).

A doua dovadă în favoarea întîietății ce revine contemplației privește greutatea de a constata și de a aprecia cumpănit procesul de creație. Acesta se desfășoară într-o zonă care scapă adesea conștiinței, în zona subconștientului, dacă nu chiar a inconștientului, sufletesc - după unii - fiziologic - după alții -, și credem că aceștia din urmă se apropie mai mult de realitate. Dar greutatea cea mai mare e nestăpînitul misticism al creației, idolatrizarea "imaginației creatoare", cu deosebire de către "poeți" care se cred aleșii plăsmuirii artistice în genere, cavalerii lui *Poesis*. Se face un supărător abuz de cuvîntul de "creație", desigur pentru motivul că semnificația lui reală s-a tocit: "creația" în sens propriu este creșterea *din nimic* a unei flori minunate.

Misticismul creației găsește o legitimare în existența "geniului". Despre geniu, cuvîntul cel mai înțelept a fost rostit de Kant: "geniul e dispoziția înnăscută a spiritului (ingenium) *prin care* natura dă regulile sale artei". Prin "natură", Kant înțelege "talentul" sau darul natural, facultatea de producție ce aparține naturii. Geniul impune sentimentului estetic sau artelor legile propriei naturi; deci el aduce în viața afectivă o

[1] C. Schuwer: *La vie esthétique et le problème de la connaissance*, "Revue philosophique", 1934, I, p. 391.
[2] G. M. Luquet: *L'art et la religion des hommes fossiles*, 1926, p. 228.

Scanned with CamScanner

ordine necunoscută înainte, un mod de a fi care se generalizează. Ordinea adusă de geniu este oare o țîșnire din nimic, este un capriciu al firii omenești sau este o "revelație" a faptelor - este o născocire, cum se crede, sau e o "descoperire"? Faptele pledează pentru ultima parte a alternativei. Geniul e omul de o excepțională memorie, de o rară ascuțime a simțirii - simțirea se referă și la organele senzoriale (văz, auz) ca și la emotivitate. Geniul posedă deasupra normalului capacitatea de a convibra cu înconjurimea, voluptatea de a primi tot felul de impresii - *libido sentiendi*... Aportul geniului nu rezidă în faptele ca atare - acestea sînt dăruite de impresii și imaginile memoriale, deci de trăirile bogate, intense și pătrunzătoare - ci de ordinea, relațiile, configurația lor. Plăcerea de a "produce ceva nou", acea goetheană *Lust zu fabulieren* sau *Freude am Ursachesein*, nu înseamnă pomparea din neant printr-un procedeu magic a unei lumi de ființe total inedite. Omului nu îi e hărăzit să creeze, ci să producă din materiale preexistente. "*Creația artistică" este o experiență specifică*, este o revelare a unei lumi cu o structură ce va fi cercetată la timp, anume la sfîrșitul anchetei noastre. Poeți în toată puterea cuvîntului, ca Hebbel și Goethe, mărturisesc acest adevăr. "Fantazia noastră nu trece niciodată dincolo de ordinea naturii, dincolo de combinațiile posibile și conceptibile. De s-ar întîmpla aceasta vreodată, s-ar ajunge la un punct dincolo de Dumnezeu sau la nebunie". (Hebbel: *Tagebücher*). "Se spune drept laudă a artistului: are totul din sine. O, de n-aș mai auzi mereu aceasta! La drept vorbind, producțiile unui astfel de geniu original sînt în mare parte reminiscențe; cine are experiență ar putea arăta aceasta pentru fiecare în parte" (Goethe: *Eckermanns Gespräche mit Goethe*). Se afectează azi desconsiderarea față de memorie, deși un fin psiholog ca Fr. Paulhan anunță că geniul este memorie - Platon cerea filosofului să fie *mnemonikos*, să aibă o excelentă memorie - și că orice creație e un plagiat deghizat mai bine sau mai rău.

Cum contemplarea este experiența estetică fundamentală, cum această experiență are drept obiect deopotrivă natura și arta, ar trebui să făurim un cuvînt care să exprime toate aspectele frumosului. Cuvîntul îl avem și are consacrarea a două veacuri: "esteticul". Fiind greu de mînuit, iar acela de "frumos" fiind învechit, vom recurge la acela de "artă" fără a recunoaște prin aceasta primatul creației. Totuși "arta" are un avantaj

Scanned with CamScanner

care nu e numai terminologic: e caracterul ei sintetic sau posibilitatea de a întruni coordonatele estetice: frumosul, satisfacerea sau plăcerea, concretizarea acestora într-o operă, cum şi condiţiile ei proprii: plăsmuirea, modelarea trăirilor, "expunerea" *(Darstellung)* acestora, "exteriorizarea" sentimentelor, latura *tehnică*, de "fabricare", de "compoziţie" şi "stil". De aceea, pentru estetica contemporană, esenţa artei este esteticul de precădere. N-am avea nimic de obiectat acestei formule la modă, dacă ea nu ne-ar face să uităm că fundamentală în estetică e contemplarea şi "gustarea". Adesea în cultură, din nefericire, se nesocoteşte factorul fundamental în favoarea înfăptuirii concrete, sintetice, mai bogate în elemente şi de aceea mai izbitoare, mai "teatrale". Ilustrăm cele spuse înainte despre creaţie cu alte două citate din artişti care totuşi nu idolatrizează arta. "În adevăr, arta stă în natură; cine o poate smulge afară, o posedă" (Albrecht Dürer). Iar compozitorul Berlioz spunea odată că lumea e plină de simfonii, numai de-am şti să le ascultăm.

36. *Arta nu e o esenţă, ci o relaţie.* Povara de a clarifica conţinutul unui "universal" sau "abstract", care rezumă bogăţia unei activităţi culturale, este aci mai redusă decît în religie, cu toate că sîntem obligaţi de a da la iveală notele comune ale unor fapte atît de disparate cum sînt desenele preistorice, poezia populară, tragedia şi plastica antică, muzica modernă, arta primitivă, pictura modernistă, teatrul, etc. Prin ce trăsături identice sînt unite toate acestea?

Cum s-a indicat înainte, dacă obiectul de artă e totdeauna individual sau unic, arta însă este universală, întrucît ea e factorul ce aşază pe picior de egalitate noţională uluitoarea împestriţare a operelor de artă şi ne dă dreptul de a le imprima pecetea esteticului. În ce priveşte individualitatea operei de artă sînt de făcut deosebiri. O poezie, o bucată muzicală n-au individualitatea unui tablou sau sculpturi. Poezia şi muzica pot fi reproduse fără a pierde individualitatea lor: ele rămîn *această* poezie, *această* muzică, ceea ce nu e cazul cu reproducerea artei plastice.

Ce fel de universal sau de noţiune e arta? Logica cunoaşte două feluri de universale: esenţă (gen-specie) şi relaţie. Cum se ştie, pe cînd genul-specia aparţine unui singur lucru (de pildă umanitatea fiecăruia sau întinderea oricărui corp), relaţia presupune cel puţin doi termeni care sînt

Scanned with CamScanner

apropiați și pierd izolarea prin faptul relației. Concepția tradițională estetică vede în artă o noțiune de esență sau un gen suprem, deci o proprietate ce revine lucrurilor izolate. Întrebuințăm aci cuvîntul de "lucruri" în accepția cea mai vastă, întrucît proprietatea "estetică" a avut două aplicații total deosebite: una obiectivă și alta mai nouă, subiectivă. S-a atribuit arta obiectului estetic sau subiectului, atitudinii estetice. Obiectivarea esteticului este proprie concepției metafizice; ea este aceea care a apropiat filosofia de artă înfățișînd aceasta ca o cunoaștere și chiar ca o cunoaștere superioară celei științifice. Subiectivarea este caracteristica curentului psihologic mai nou.

La întrebarea, care vrea să fie o disjuncție completă: este arta (esteticul) o proprietate a obiectului sau una a subiectului, o comportare interioară, noi refuzăm alegerea, fiindcă există și o a treia posibilitate: arta nu e o proprietate (o esență) în nici o accepție, ci e o *relație* între obiecte și conștiință. Dacă, potrivit unei concepții vechi și curente chiar azi, cunoștința este un raport între obiect și subiect, cum am putea refuza caracterul relațional esteticului - aceasta și atunci cînd nu primim definirea cunoștinței ca o relație. Estetic este totdeauna un obiect extern - un "suflet frumos" este o metaforă de origine platonică - însă obiectul e frumos numai pentru o conștiință.

Definirea artei ca o relație nu poate fi valorificată în direcția subiectivistă. Este o eroare, din nefericire mult prea răspîndită, că relația este o stare subiectivă, psihologică sau, în cazul cel mai bun, e obiectivă numai cînd e o relație între două sau mai multe obiecte. Cînd e însă o relație între obiecte și conștiință, relația revine conștiinței sau interiorului. Nu înțelegem logica acestei consecințe. Relația între subiect și obiect e neatîrnată și de subiect și de obiect, constituind o existență *sui generis*, un fapt printre celelalte, cu deosebirea că acest fapt presupune și ceea ce, atît de puțin fericit, s-a numit subiect sau obiect.

Arta nu e fundată pe o relație ci este însăși această relație și cum relația nu poate fi despărțită de termenii ei, de relate, și capătă coloritul acestor termeni, determinarea esteticului (artei) implică neapărat cercetarea și cîntărirea contribuției din partea fiecărui termen. Consultarea celor doi membri ai relației e și aci inevitabilă pentru a înțelege natura relației. Motivul acestei cerințe nu e încă în genere cunoscut, însă e de

Scanned with CamScanner

mare semnificație logică: *o relație se deosebește de altă relație numai prin termenii ei.*

37. *Arta ca "plăcere" specifică.* O contingență istorică ne silește să începem cu termenul subiectiv, cu conștiința. În adevăr, metafizica, în ciuda preferinței ei obligatorii pentru obiect, pentru realitatea "absolută", nu s-a dat în lături de a defini frumosul prin determinări psihologice. Din aceste mărturisiri spontane ale esteticii metafizice, își trage puterea psihologismul contemporan în estetică. Pentru conștiință, arta e plăcere, desfătare, "frumosul e ceea ce place". "Iată definiția comună de-a lungul epocilor tuturor gînditorilor de la Socrate și Aristotel la Sf. Toma, Voltaire și chiar Hugo, Zola sau Verlaine"[1].

Dacă în loc de plăcere punem un alt termen, de pildă, satisfacție sau desfătare, fenomenul se complică. Plăcerea e o "stare" pur subiectivă, un mod afectiv; satisfacția presupune și *ceea ce* satisface, fie că e perceput fie că e reprezentat. Totuși - s-a mai relevat - sînt voci ce aduc o notă discordantă în acest cor universal. Astfel încă din 1859 Alfred Tonnelé în *Fragments sur l'Art et la Philosophie* scrie: "Iubirea ce am pentru artă e o iubire serioasă, fiindcă e o iubire ce mă face să sufăr. Acolo unde fiecare găsește bucurii sau, cel puțin, îndulciri al vieții, eu simt ca un nou și delicios izvor de chinuri... Cu cît fericirea întrevăzută e mai mare, cu atît lasă sufletul însetat și plin de o imagine insesizabilă". "Nu cunosc decît un bine aci pe pămînt, e frumosul, și încă nu e un bine decît pentru că există și înțelește dorințele, nu pentru că le îndestulează și le satisface". Ceea ce e adevărat în aceste cuvinte, care numai la suprafață se deosebesc de părerea obișnuită, e că satisfacția estetică nu e în nici un chip o suferință, însă ea poate fi urmată de o suferință în contrast cu restul vieții, cu banalitatea plină de mici griji și supărătoare sîcîieli ale cotidianului. Iată tîlcul real al nesatisfacției ce urmează satisfacției sau contemplației estetice.

Artistul dispune de un mijloc de a îndulci suferința ce urmează plăcerii estetice: e creația operei în care dăinuiește plăcerea. Dezamăgirea consecutivă plăcerii contemplative determină "exteriorizarea", pune

[1] Ch. Lalo: *Introduction à l'Esthétique*, 149.

Scanned with CamScanner

în mișcare voința de a "eterniza" ceea ce e fugar ca și clipa. Prezența plăcerii estetice în contemplație ne dă cheia entuziasmului în descrierea trăirii estetice. Satisfacția estetică atinge culmea extazului, a uitării de sine, a depersonalizării. Satisfacția produsă de frumos este o totală dăruire impresiilor, o răpire a eului de către obiecte, cum afirmă Emil Utitz[1].

Simpla plăcere nu explică această rezonanță subiectivă a esteticului: "a fi prins", "a fi transportat", "a fi înălțat", "a merge în adînc". Se adaugă plăcerii ca afectivitate elemente ce diferențiază această plăcere de altă plăcere. Aceste elemente sînt în genere ascunse și de aceea, de abia în estetica vremii, au primit cu împotrivire dreptul de cetățenie. Sînt funcții dosnice fără de care viața omului n-ar fi posibilă, dar sînt recunoscute de nevoie, căci ne e rușine de ele. Cum să concedem că un sentiment atît de "pur", de "divin", să aibă rădăcinile în adîncurile "lutului": în "senzațiile interne", organice sau "cenestezice"? Esteticul pare că ne înalță peste cele pămîntene și totuși izvoarele lui se pierd în ascunzișurile vitalității, în ceea ce e mai personal, în "măruntaiele" noastre, după expresia populară, în freamătul ritmic al vieții. Îndeosebi C. Lange, cunoscut ca partizan, alături de W. James, al unei explicații a emoțiilor prin originea lor periferică, a stăruit asupra legăturii dintre "plăcerea senzorială" și "plăcerea artistică"[2]. Ne amintim că și J. M. Guyau unește indisolubil arta și viața, atribuind semnificație estetică tuturor organelor senzoriale, ceea ce se poate concede fără a renunța la superioritatea estetică a văzului și auzului.[3] Cum să tăgăduim frumusețea naturală, sub cuvîntul că ea exprimă mai mult vitalitatea noastră, saturată și amenințată de civilizație (Lalo), cînd factorul vital e prezent în orice satisfacție estetică? Dacă "valoarea" în genere presupune în condiționările ei subiective senzațiile organice, înțelegem acum de ce esteticul întrunește, mai mult decît celelalte valori superioare, caracteristicile subiective ale valorii. Îi lipsește numai un alt caracter, propriu valorii morale: imperativul, constrîngerea "datoriei".

---

[1] E. Utitz: *Aesthetik und Philosophie der Kunst* în *Die Philosophie in ihren Einzelgebieten*, 1925, p. 610.

[2] C. Lange: *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*, 1918.

[3] Gabriel Séailles: *L'origine et la destinée de l'art*, nouvelle edition, 1936, p. 13.

Scanned with CamScanner

38. *Contemplație și "intuiție" (formă).* Nici senzațiile cenestezice nu explică singure natura plăcerii estetice; ele sînt prea vagi și informe pentru a servi ca unic factor de diferențiere, cu toate că tocmai înfățișarea lor neconturată le-a asigurat neprețuita calitate de a trece drept un contact cu ceva "mai profund" sau cu ceva "mai înalt", comparații spațiale sugerate deopotrivă de senzațiile interne. Cum satisfacția e mai mult decît simpla plăcere și cum nota ei proprie, acel spor față de plăcerea ca "stare" a eului, stă tocmai în referința la un obiect, trecem la cercetarea factorului "sensibil", obiectiv. Nu am istovit încă toate componentele subiective pe care le vom întîlni din nou. De altminteri, senzația organică e împropriu denumită subiectivă asemenea plăcerii, întrucît și ea este, ca orice senzație, "obiectivă", numai să dezvăluie prezența unui corp excepțional, a corpului propriu.

Arta presupune materialitate, corporalitate - M. Beck de aceea enunță că numai corpul are frumusețe. Nu există artă fără corp și nici frumusețe fără sensibilitate. Frumosul pur sau "inteligibil" este o personificare platonică. Arta și frumosul, ca tot ce e universal, aparțin unui individual, nu plutesc deasupra lucrurilor ipostatic; de asemenea, ca orice universal de relație, aparțin la doi indivizi care aci sînt conștiința (subiectivul) și lucrurile (corpurile). Frumosul în artă sau în natură e legat de materialitate și deci are o bază de intuiție sensibilă. Cu bun temei Baumgarten a făurit termenul de "știința sensibilității" *(Aesthetica)* pentru teoria frumosului și artei. Latura senzorială a artei a justificat întrebuințarea pînă la saț a termenului de *intuiție.*

Esteticul e intuitiv, e o viziune. "Viziunea este primul și ultimul cuvînt al artei"[1]. Se cere aci o însemnată precizare. Factorul corporal sau sensibil în artă este complex: un corporal *perceptiv* și un corporal reprezentativ sau *imaginativ.* Orice obiect estetic are o latură reală, întrucît el are o "valoare de impresie" (Utitz) - impresionează numai ceea ce e real. Și acest real material e dat numai în percepție ca senzație: culorile, sunetele muzicale sau articulate (cuvinte), liniile. E un loc comun al esteticii. "Senzația e factorul principal și fundamental al plăcerii estetice din artă. Un tablou e, înainte de orice, culoare; o

[1] Joh. Volkelt: *Aesthetische Zeitfragen,* 92.

Scanned with CamScanner

compoziție muzicală, sunet; un produs literar, sunet... Fără senzații, plăcerea artei este imposibilă... Unii artiști gustă estetic și simt «frumusețea» luminii și sunetelor. Ei se interesează prea puțin de «lucrurile» ce se ivesc în lumină, sau de «sentimentele» pe care le traduce melodia. Acolo unde un om vulgar vede un arbore, artistul contemplă o prodigioasă armonie de culori"[1].

Însă culori și sunete sînt structurate în spațiu, timp și mișcare care e derivată din combinarea primelor două. Motricitatea este o funcție capitală a esteticii, cum se constată în tendința de a exprima în termeni de mișcare ceea ce e imobil: coloanele se înalță, cîmpia se desfășoară înaintea ochilor, salcia se apleacă spre apă, etc. Ne aducem aminte de teoria empatiei *(Einfühlung)* a lui Lipps și de "imitația internă" a lui K. Groos; amîndouă se reazemă pe "conștiința motrice". Însă nu e destul ca senzațiile să fie structurate într-o percepție pentru a avea o intuiție estetică. Și în afară de tărîmul estetic nu există percepție pură, căci aceasta nu se mulțumește *să fie* ceva ci *reprezintă* ceva, deci ea e însoțită de un mare număr de reprezentări, de *imagini*, care ne dau semnificația lucrurilor. Oricîtă magie ar exercita asupra unui artist armonia de culori dintr-un arbore, nu e pentru acela indiferent că e un arbore într-o anumită înconjurime și scăldat într-o lume de imagini ce dau un sens percepției. Dintre toate artele, "arhitectura" vorbește pentru sine, nu pentru altcineva, nu trezește în jurul percepției estetice roiul de imagini. Arhitectura are o situație aparte și a constituit totdeauna o perplexitate pentru tratarea uniformă a artelor. Tot așa, în clasificarea științelor, matematica a rezistat unei orînduiri mulțumitoare pe planul celorlalte discipline referitoare la real. Matematica nu poate fi numărată printre științele realului.

Intima contopire a senzațiilor (percepției) și imaginilor nu este totuna cu împletirea subliniată de Fechner a factorului "direct" (perceptiv) și a factorului "asociativ", întrucît percepția și imaginea alcătuiesc în contemplarea estetică un bloc indivizibil, deci nu pot fi despărțite, cum sînt, sau cum nu e greu să fie despărțite, percepția și "factorul asociativ". Această unitate perceptiv-reprezentativă, atît de caracteristică pentru "intuiția" artistică, poartă coloritul celui de al doilea factor și se cheamă

[1] Edgar de Bruyne: *Esquisse d'une philosophie de l'art*, 1930, 194-195.

Scanned with CamScanner

imaginație sau *fantazie*. De aceea noutatea sau creativitatea artistică este inerentă "intuiției" artistice. S-a relevat înainte că nu există o diferență de natură între creație și contemplație, că aceasta din urmă reprezintă o primă manifestație a creației, tocmai aceea proprie, după Aristotel, "științelor poetice": poesia. De a doua, de "artă", "fabricație", de tehnică și *meșteșug*, nu ne ocupăm încă.

Romantismul ne-a obișnuit cu prețuirea nestăvilită a "imaginației creatoare", cu exaltarea spontaneității "geniale" *dincolo de regule*. Rolul imaginației e mai modest dar mai cu spor. *Imaginația nu "creează", nu produce noutatea, ci o constată, după ce s-a constituit în zona subconștientă sau în procesele complexe ale creierului. Imaginația este oarecum organul de percepție a unei "lumi" deosebite de cea reală*, problemă ce ne rezervăm a o dezvolta la sfîrșitul cercetării. "Ceea ce e mai izbitor în intuiția estetică e că ea nu imaginează niciodată. Ceea ce a împiedicat, din nenorocire, prea multă vreme de a înțelege acest adevăr este decizia dinainte luată de atîția esteticieni de a judeca contemplația estetică numai prin tălmăcirea artei și a deprinderilor cîștigate de spirit în aceasta... El (obiectul normal al contemplației) nu constă nici [în] a adăuga, nici [în] a tăia ceva din real, ci numai în a-l înțelege și a-l simți altfel. Adevăratul său obiect nu e ficțiunea, ci reflexul. Însă nu un reflex care, asemenea celui din oglindă, se desprinde de lucru și impune spiritului dualismul realului și imaginii, ci acela care se identifică cu însuși lucrul, e perceput în el, devine, în propriile sale limite, echivalentul realității"[1]. Dacă temperăm în acest citat gnosticismul de inspirație crociană și deci abuzul de raportare la realitate, e greu să tăgăduim temeinicia celor spuse.

Intuitivul (perceptiv și imaginat) are o însemnată funcție estetică: el este *forma* artei - forma e acceptată aici în sensul de *cum* e dat obiectul estetic, deci în sensul hegelian. Se știe că, pentru Hegèl, conținutul operei de artă este Ideea, iar forma este modelarea ei sensibilă. Numai că, pentru noi, conținutul nu este o Idee, Gîndire, deci o existență sau realitate metafizică. Pentru neohegelianul Croce, conținutul sînt impresiile, iar forma este "expresia", activitatea spirituală ce modelează sau prelucrează

[1] C. Schuwer: *La vie esthétique et le problème de la connaissance*, "Revue philosophique", 1934, I, 385-386.

Scanned with CamScanner

impresiile. Punctul de vedere al lui Croce se apropie mai mult de acela al herbartienilor: materia sînt impresiile sensibile, forma sînt *relaţiile* dintre ele.

Cum vom reveni îndată asupra formei, sîntem datori înainte a preîntîmpina o obiecţie. Este necesar totdeauna intuitivul perceptiv, care în genere e firav, puţintel, şi de aceea cotropit de intuitivul imaginativ, sau este de ajuns intuitivul imaginativ, factorul reprezentativ? În ceea ce s-a numit "concepţia" sau "ideea" frumosului, în acea "operaţie de zămislire" sau de "plăsmuire", nu se invederează o pură concentrare în interior, o preumblare în ţara visului, o "reverie", cum spunea Paul Souriau?[1] Nu încape îndoială, "concepţia", "viziunea" originală, a frumosului cere o liberare de trăire, adică de percepţie şi emoţie - se ştie că poetul nu cîntă cele prezente care îl zguduie încă, ci cele evocate de amintire şi le cîntă fiindcă el nu se mai află sub stăpînirea senzaţiei.

Să nu dăruim "concepţiei" o însemnătate exagerată şi să nu o înzestrăm cu o valoare magică. Frumosul se află în imaginaţie numai fiindcă a preexistat embrionar în senzaţii, în emoţii, în tot ce alcătuieşte prezenţa trăirii, şi de asemenea el va găsi "expunerea" concepţiei în "material" intuitiv direct în senzaţii. Fie la început, fie la sfîrşit, intuitivul estetic este o contopire de percepţie şi imaginaţie - percepţia rămîne "trambulina" necesară a imaginaţiei. Esteticul nu se reduce niciodată la pură "idee", la "gîndire", "plan" sau "proiect". Adevărul adînc al "concepţiei" în artă îl vom cunoaşte ceva mai tîrziu. Reluăm tema întreruptă: intuitivul ca "formă" a esteticului.

Esteticul presupune funcţia constitutivă a formei. Arta este o intuire, o prindere a unei forme. Arta, spunea Schiller, înseamnă "nimicirea" materiei prin formă. Frumosul sălăşluieşte în lumea "formelor pure", e o liberare minunată de inerţia masei, un zbor deasupra lucrurilor, o sfidare a gravitaţiei. Arta zăboveşte în zona formelor şi nici nu năzuieşte să vadă ce e dincolo de ele. De bună seamă, nu e indiferent dacă o formă e legată de bronz, lemn, marmoră sau ghips, dacă e exprimată în limba greacă sau limba latină, însă frumosul desprinde forma de "materie", de exemplu, de bronz şi - mai mult - se dezinteresează dacă bronzul este

[1] P. Souriau: *La rêverie esthétique*, 1924.

Scanned with CamScanner

compact sau e numai o pojghiță. Esteticul rămîne la "suprafață", la "formă", la ceea ce "apare", refuză de "a adînci" și de aceea domină materia. Așa la statuia unui zeu nu ținem de loc să aflăm: ce are în interiorul corpului, care sînt organele și funcțiile legate de ființa ce posedă acea formă. Esteticul rămîne "superficial" - e procedeul său de a fi adînc, de a sfida legile materiei. Vom deosebi cu strictețe între "formă-materie" de o parte și "formă-conținut" de altă parte. Materia e tot una cu materialul artei sau naturii: marmoră, bronz, sunete, etc; conținutul e, cum se va vedea, cu desăvîrșire altceva - e tocmai contrariul materialului, e sufletesc. Cu toată aderența unei forme la anumit material, cu toate că "aceeași" statuie de Rodin în bronz, ghips sau bronz nu e perfect aceeași, nimeni nu poate tăgădui că forma statuii nu e subordonată unui anumit material și nici nu cere respectarea desăvîrșită a tot ce materialul posedă în circumstanțe extraestetice. În schimb, nu există formă estetică fără un "conținut".

Reducerea esteticului la formă, cerută de unii artiști ca și de estetica herbartiană, adesea a trecut cu vederea îndoita opoziție: "formă-materie" și "formă-conținut". De obicei, se opune forma conținutului spiritual, întrucît artiștii mențin legătura intimă dintre formă și material, socotindu-le pe amîndouă ca elemente ale tehnicii artistice. Noi am constatat posibilitatea ca forma să se desprindă de material, pentru cuvîntul că ea reprezintă *ordinea* în timp și spațiu a intuitivului. În formă, ca principiu de ordine, de unitate misterioasă, caracteristică, incomunicabilă, a intuitivului, descoperim două legi, cele mai vechi și solide, ale esteticii apusene, legi pe care Th. Lipps le așeza alături de "empatie", fără a arăta legătura dintre aceasta și legile numite de el: "unitatea în multiplicitate", acordul părților cu unitatea, și "subordonarea monarhică" sau ierarhia părților.

Formele singure nu alcătuiesc esteticul în esența lui; intuitivul presupune încă un element: ce anume este intuit sau format. Cum observa Volkelt, figurile geometrice, prototipul formalului, nu alcătuiesc un obiect estetic complet; ele nu țin nici de frumosul artistic, nici de acela al naturii, ci sînt mai degrabă rezultatul unei artificiale abstracții[1]. Aprecierea formei e un privilegiu al "expertului", al "cunoscătorului", e

[1] Joh. Volkelt: *System der Aesthetik*, vol. I, 566.

Scanned with CamScanner

un rafinament artistic, o întețire a satisfacției estetice, însă nu e "secretul" artei. Uneori, nu fără dreptate, s-a respins apelul la "cunoscători", dogmatici, înclinați a pune înainte formalul, tehnica, virtuozitatea, în locul conținutului, și s-a dat preferință gustului mai puțin rafinat, dar mai sănătos, al omului receptiv și neprevenit. "Poate că Rafael ar fi declarat mai «justă» atitudinea unui om mai puțin cultivat estetic, care în fața Sixtinei are sentimentul de a trăi viziunea unei splendori divine, decît aceea a unui cunoscător, a cărui conștiință e cuprinsă de admirație pentru geniala compoziție a liniilor"[1].

39) *Contemplație și suflet (conținut).* Analiza esteticului dezvăluie un ultim factor care, spre deosebire de cel formal și intuitiv sau corporal, reprezintă conținutul aceluia și e de ordin sufletesc. Nu există operă de artă fără un conținut și nu există alt conținut decît cel sufletesc. Poezia exprimă zbuciumul și destinul uman; pictura, sculptura, muzica, chiar arhitectura, sînt estetice nu numai prin calitățile formal-intuitive ci prin puterea lor de a *exprima* "viața".

Nu se poate tăgădui că cele două elemente, formal și substanțial, nu sînt distribuite simetric și nu îndeplinesc funcții echivalente în toate artele[2], de asemenea nu răpim numănui dreptul de a pune accentul pe factorul pur formal - istoria artelor adesea vădește o asemenea preferință - însă esteticul nu se constituie fără factorul sufletesc și arta se caracterizează prin "viața" ei, prin virtuțile ei "animiste"[3].

Esteticul e "viața" fiindcă este un fapt complex, e un fel de microcosm, o realizare pe un plan nou a unității de corp și suflet, deci el face să colaboreze mai armonic cele două existențe constitutive ale lumii: materia și spiritul. Dacă adesea frumosul a fost definit ca armonie, ca

---

[1] K. Groos: *Aesthetik in Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, ed. II, 1907, p. 198.

[2] O vedere asemănătoare la C. Dumitresco: *Schönheitsbegriff*, 1877 și 81. Această operă atît de concentrată e cea dintîi prezentare sistematică, în spirit nou, a problemelor de estetică. Nu sîntem de acord cu ceea ce autorul numește elementele subiective și obiective ale frumosului.

[3] Alfred Werner: *Zur Begründung einer animistischen Aesthetik*, 1914.

Scanned with CamScanner

ordine, simetrie, aceasta nu se datorește numai factorului formal-intuitiv, pur geometric. Formalul pur este anestetic.

Armonia cere un al doilea factor, cel sufletesc, și un anumit raport între corporalul intuitiv și sufletescul neintuitiv. Raportul e acela de "expresie": forma exprimă un suflet și de aceea apare ca însufletită. O răspîndită concepție în vremea noastră privitoare la cardinala problemă a raportului dintre suflet și corp susține că în noțiunea de expresie se rezolvă toate greutățile de înțelegere de care s-au lovit pînă acum cele două mari teorii psihologice: sufletul și corpul sînt paralele (paralelismul psihofizic); ele stau în acțiune reciprocă (dualismul psihofizic)[1].

Nu e locul a arăta că noțiunea de expresie nu înlătură ci doar marchează greutățile de a explica legătura dintre cele două esențe atît de felurite calitativ. Dacă însă amintita noțiune nu e mai fericită în strădania de a explica raportul dintre corp și suflet și sfera realului, ea este definitorie pentru acea unitate specifică de suflet și corp care este esteticul: *corpul estetic exprimă sufletul estetic. Esteticul stă în expresivitate, în evocare și sugestie.* Datorită relației de expresie, în opera de artă există o trecere necesară de la factorul corporal (intuitiv) la cel sufletesc, însă nu și în direcția opusă. Bunăoară, pictorul nu zugrăvește suflete ci portrete ce exprimă ceva sufletesc. Nu cunoaștem operă de artă care să nu "exprime" nimic, să nu aibă o rezonanță sufletească. Chiar opere ce par că nu exprimă suflet, de exemplu, covoarele, sînt artă numai prin uniunea intimă dintre elementul intuitiv și cel sufletesc. Sufletul, întrucît e dat într-o intuiție, în elemente sensibile, e constitutiv frumosului. "Aceasta se poate rezuma în propoziția: frumusețea e tot una cu sufletul și sufletul e frumusețea"[2].

O precizare nu mai poate întîrzia. Sufletul estetic nu e pura spiritualitate a idealismului speculativ, nu e Ideea frumosului-cunoștință, nu e "Existența absolută" revelată în fenomenalitate, în sensibil, ci este Afectul, cum și reprezentarea sau referința la obiect. În sfera afectivă trebuie să distingem *sentimentul* și dispoziția interioară, ceea ce în limba germană se cheamă *Stimmung*. Dispoziția internă, umoarea, este un fenomen

[1] Aloys Wenzel: *Das Leib-Seele-Problem*, 1933, p. 103.
[2] H. von Stein: *Vorlesungen über Aesthetik*, 1897, p. 60.

Scanned with CamScanner

caracteristic în estetică. Pe cînd sentimentul este totdeauna o unitate de emoție (plăcere sau neplăcere) și reprezentarea unui obiect, dispoziția internă este o emoție unită cu senzații interne dar fără o reprezentare, fără nici o referință la vreun obiect[1]. Între factorul intuitiv, formal, fizic, și factorul neintuitiv, de substanță sufletească se realizează o contopire și o armonie care nu se întîlnesc în viața psihofizică normală. De aceea Joh. Volkelt vorbește de o "intuire însuflețită de afect" *(gefühlsbeseeltes Anschauen)*, iar E. Utitz de "intuitivitate afectivă" *(Gefühlsanschaulichkeit)*[2].

40. *Esteticul ca punte între real și ireal.* O a doua precizare are o însemnătate mai pronunțată pentru determinarea esenței esteticului. Sufletul frumosului și artei nu e nici o empatie, o introiectare a sufletului propriu în lucruri, introiectare arătată ca imposibilă, nu e nici un suflet real, deci nu e cuprins în rețeaua de acțiuni și reacțiuni ce constituie lumea. Sufletul (sentimentele și dispozițiile interioare) este un suflet străin, este sufletul lucrurilor. Noi nu ne gustăm pe noi înșine, nu ne desfătăm în propriile sentimente, așezate însă în lucruri, cum susține teoria empatiei *(Einfühlung)*. Dar sufletul din lucruri este numai *reprezentat*, nu dat nemijlocit, așa cum *trăiesc* viața altuia.

Nu se poate vorbi în estetică, în mod propriu, de o "trăire", dacă prin acest termen se înțelege o interacțiune între doi termeni reali. Căci ceea ce am convenit a numi conținutul estetic este totdeauna o "reprezentare". Arta n-ar fi posibilă fără *reprezentarea* afectivă, fără "memoria inimii", fără deșteptarea în amintire a celor simțite. Cum am putea explica altminteri o satisfacție estetică, cum se întîmplă adesea mai ales în poezie, în fața suferinței, a lacrimilor, a ridicolului, a urîtului? Acestea nu sînt emoții "trăite", ci emoții reprezentate. Sînt psihologi, ca de pildă E. Meumann, care socotesc o "afectivitate reprezentată" o contradicție internă, deoarece afectivitatea exclude reprezentarea. Confuzia e vădită. Un "afect reprezentat" este totuna cu un afect memorat, cu o "retrăire"

---

[1] Johannes Rehmke: *Lehrbuch der allgemeinen Psychologie*, ediția III-a, 1926, p. 256-257.

[2] E. Utitz: *Aesthetik* (*Die Philosophie in ihren Einzelgebieten*), 1925, p. 658.

Scanned with CamScanner

a sentimentului de altă dată și nu este nici un motiv serios a exclude memoria în ordinea afectivă. Dacă există o amintire intelectuală și voliționalâ, de ce n-ar exista și una afectivă, fără de care arta nu s-ar constitui și n-ar exercita influența ei suverană.

Să rezumăm componența esteticului, așa cum a fost elucidată pînă acum: la baza esteticului am descoperit un afect real pe care îl are cel ce gustă esteticul, adică cel ce contemplă ca și cel ce creează frumosul în artă. Dacă acest afect e mai puternic legat de contemplație decît de creație - sau, cel puțin, el e mai accentuat în contemplație, tocmai fiindcă lipsește sforțarea creației -, el nu poate lipsi nici în creație.

Afectul este plăcerea - frumosul e totdeauna o satisfacție, chiar dacă ceea ce desfată nu este însuși plăcut. Acesta nu e necesar plăcut pentru cuvîntul rostit mai sus: desfătarea estetică se referă la cele două componente: intuitivul material, suport redus, excitație disproporționat de mică, și neintuitivul sufletesc. De altminteri, chiar în domeniul intuitiv latura perceptivă, reală, este disparentă, partea leului avînd-o tot imaginea (reprezentarea), însă imaginea corporalului, materialului. Alături de afectivul pur ce aparține celui ce are satisfacția și de intuitivul obiectului estetic, am înregistrat în cele din urmă sufletul ca latura cealaltă a obiectului estetic, suflet care constă din sentimente și dispoziții interne *(Stimmungen)*, deci din afecte memorate, împletite de asemenea cu imagini intelectuale.

Obiectul estetic s-a revelat ca o unitate specifică, misterioasă, de corporalitate, din care numai o fracție redusă e reală (senzație), și de corporalitate imaginată de o parte, de altă parte de suflet imaginat sau ireal (sentimente).

Obiectul estetic nu e dat asemenea unui obiect empiric de cunoștință; el are o structură mai complexă care explică de ce esteticul e ateoretic, de ce el nu dezvăluie ceea ce *există* și deci nu e o *constatare obiectivă*. "Niciodată modul autentic de a fi dat al operei de artă nu e o cunoștință în sensul teoriei"[1].

Subiectul estetic valorifică obiectul pe temeiul plăcerii și al unor anumite senzații interne, care - întrucît sînt senzații - se referă ca și

[1] Kurt Schilling: *Das Sein des Kunstwerks*, 1938, p. 10.

Scanned with CamScanner

plăcerea la realitate. Obiectul estetic este un complex ciudat de real și ireal - realul se întîlnește și la subiect și la obiect, irealul numai la obiect, la obiectul estetic, întrucît pentru viața sufletească a subiectului tot ce e trăit e un dat real.

Irealitatea atît a unei părți din aspectul intuitiv (intelectual), cît îndeosebi a aspectului sufletesc (afectiv) din obiectul estetic, aruncă o lumină intensă asupra unora din caracteristicile adesea subliniate ale frumosului și artei. Fiindcă nu e real sau fiindcă, după expresia lui Kant, e "numai reprezentat", obiectul estetic se prezintă ca izolat, "fără relație". Realitatea e un alt cuvînt, mai ușor de mînuit, pentru *relația de acțiune*. Tot ce e real are o valoare de relație activă. Irealitatea sau izolarea esteticului ne pune la îndemînă cheia explicativă a ceea ce Kant numea puțin fericit "dezinteresarea" esteticului sau situarea lui dincolo de opoziția util-dăunător. Utilitatea rezidă în efectele esteticului, deci în punerea lui în relație cu lumea sau în degradarea lui ca mijloc pentru un alt scop.

Opera de artă, datorită irealității sau caracterului ei nerelațional este "scop în sine", își e sieși destulă, e autotelică. Esteticul e o "trăire" în prezent, este prezentificarea pură; de aceea opera de artă e fără legătură cu voința care se referă necesar la trecut și mai ales la viitor, împărăția încețoșată a tuturor Grijilor și Necazurilor.

Întrucît și morala, deși e scop în sine, ne situează în mijlocul realității, ne solicită la faptă, la intervenția activă, esteticul stă dincolo și de opoziția moral-imoral. Frumosul nu e nici utilul, nici moralul.

Raportul dintre frumos și bine e una din cele mai delicate probleme. Între moralismul care face din bine un îndreptar pentru frumos și estetismul care așază frumosul mai presus de bine și proclamă atitudinea spectaculară ca justificarea deplină a existenței, se instalează o teză mult mai aproape de fapte. Esteticul, datorită virtuții sale de a face din fiecare lucru un "scop în sine", de a-l contempla izolat, este o armă cu două tăișuri. El ne desparte de viață, el rupe legăturile lucrurilor cu utilul și binele și ca atare se înfățișează ca un blasfem, cum spune Roger Fry: "ochii au fost dați pentru a vedea lucrurile, nu pentru a le contempla". De altă parte, tocmai această izolare și "dezinteresare", tocmai liberarea de voința robită egoismului, făcea din estetic o "înnobilare", o rafinare, a conștiințelor și deci, cel

Scanned with CamScanner

puțin indirect, un mijloc pedagogic și un auxiliar al moralei. Însă această rafinare poate intra în conflict cu cerințele moralei.

În principiu, orice obiect, oricît de urît sau dezgustător, poate deveni prin magia artei, a izolării și însuflețirii, un irezistibil purtător al frumosului. Obiectul în sine poate fi imoral sau respingător, "transfigurarea" lui pe planul estetic îl izbăvește de răul moral. Artistul are moralitatea "actului estetic", a muncii în gîndirea artistică și se interesează de morala inerentă esteticului, nu de criteriile externe ale unei morale limitate.

Cine nu vede primejdia unei asemenea atitudini "estete"? Nu oricine poate transfigura respingătorul și dezgustătorul în artă; am putea chiar spune că această transfigurare reușește rareori. Ceea ce ne dezgustă sau răscolește animalitatea pune în calea actului de "izolare", de rupere cu voința de a trăi, cele mai serioase opreliști. Sînt obiecte ce prin natura lor rezistă contemplării și totodată sînt condamnate și de morală. Ultimul cuvînt în această controversă, necontenit renăscută, îl are un fel de instinct, de "gust" în care, cum credea Herbart, se unesc intim frumosul și binele.

Irealitatea constitutivă obiectului estetic explică, odată cu neatîrnarea acestuia de voință, de ceea ce J. Volkelt numește pe urmele lui Schopenhauer "*die Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten*"[1], și caracterul de contemplație, de asemenea subliniat de Schopenhauer ca și de Kant înainte, iar azi de Oswald Külpe[2]. Contemplația nu se confundă cu empatia *(Einfühlung)*. Contemplația e o "ștergere" a eului, o uitare de sine, o absorbire în obiect. Empatia este o introiectare a eului în lucruri, fără ca absorbirea în obiect să fie neapărat cerută, ba chiar adesea eul care empatizează este opus conștient obiectului[3]. Am revenit la noțiunea empatiei care merită lauda de a fi relevat funcția esențială a sufletului, a sentimentului, în alcătuirea esteticului. Dar nu uităm eroarea empatiei. Sufletul obiectului estetic nu e sufletul meu proiectat în lucruri, ci e un suflet străin, e sufletul "lucrurilor", e sufletul evocat de latura intuitiv-

---

[1] J. Volkelt a consacrat un capitol întreg acestui aspect (XII) în *System der Aesthetik*, vol. I.

[2] Osw. Külpe: *Grundlagen der Aesthetik*, 1921.

[3] E. Meumann: *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*, ediția II-a, p. 71.

Scanned with CamScanner

formală. Dacă de pildă admir frumusețea unei statui, nu-mi fac mie un compliment, nu admir admirația mea pentru acel obiect. Contemplu nemernicia trădătorului într-o operă dramatică, nu însă propria mea nemernicie, gust invidia altui personaj, nu însă pe a mea.

Secolul al 19-lea prin dominanta sa individualistă era îndemnat să descopere pretutindeni pecetea eului, chiar și în fenomenele care se pronunțau pentru o situație obiectivă, cum este cazul fenomenului estetic. Nu mă savurez pe mine însumi în altul, nu sînt victima narcisismului, ci e satisfacția inefabilă, pentru unii vecină extazului, pe care o simt prin cufundarea mea în sufletul lucrurilor, adică în obiectele ce își dezvăluie frumusețea lor îndată ce le privesc în "forma lor semnificativă", în semnificația lor intrinsecă. Aceasta e deosebirea între "artist" și omul obișnuit. Acesta vede lucrurile în legăturile lor cu altele și mai ales cu interesul și scopurile umane; artistul le vede în ele însile, adică le face prin aceasta ireale și astfel dezvăluie sufletul lor. După o definiție a lui Clive Bell, artistul e o persoană care simte pentru obiectele naturale acel fel de emoție pe care "non-artistul" îl încearcă numai pentru operele de artă. Pentru artist, obiectele materiale sînt ceea ce tablourile sînt pentru noi: nu *mijlocul* de a suscita o emoție, ci *obiectul însuși* al emoției[1]. În lumina acestora surprindem înțelesul autentic al principiului formulat de Rodin: "natura e totdeauna frumoasă". "Nu uita maxima mea favorită, *natura e totdeauna frumoasă*; e de ajuns să înțelegem ceea ce ea ne arată. Îmi vorbești de o figură inexpresivă. Nu există așa ceva pentru un artist. Pentru el, orice cap uman este interesant. E destul ca un sculptor să stăruie de pildă asupra neroziei unei fizionomii, să ne arate un prost absorbit de grija de a face paradă în lume și iată un bust frumos" (*L'Art*, 175).

Caracterul ireal, autotelic, al esteticului a îndemnat a se vorbi de "aparența" sau "iluzia" estetică (Ed. von Hartmann, K. Lange, etc.) sau de asemănarea artei cu visul (K. Schilling) și chiar cu ipnotismul (P. Souriau). Compararea cu visul este numai o jumătate de adevăr. Arta nu e un vis, ci e legată de realitate nu numai prin satisfacția ce procură, dar, mai ales, prin substratul ei intuitiv nemijlocit. Adevărul e că în estetic realul și irealul se armonizează alcătuind o "lume" *mai perfectă*. De asemenea nepotrivită e compararea esteticului cu "iluzia" sau, mai

[1] C. E. M. Joad: *Guida alla Filosofia*, 1939, p. 331-332.

Scanned with CamScanner

degrabă, cu "pendularea" între două serii de gînduri, unele cu referință la realitate, altele cu referință la ireal. Esteticul nu implică o pendulare "internă", o trecere de la real la ireal, ci chiar *este* contopirea realului cu irealul și de aceea nu e niciodată o perfectă "iluzie", o "autominţire". E. Meumann, adversar al "iluzionismului" lui K. Lange, merge prea departe în critica și respingerea acelei pretinse "nevoi de iluzionare" sădită în om și satisfăcută de artă. Dacă ar fi prezentă în om - spune el - o nevoie de iluzionare, pentru aceasta ar servi mai bine orice altceva decît arta, de exemplu, superstiția, artele magice, scamatoria, ca și unele speranțe și ideale ce nu se realizează niciodată (*Op. cit.* 77). Exagerarea e vădită. Întîi, superstițiile nu servesc iluzionării, ci tocmai sînt socotite ca expresia realității, ca și prestidigitația, care de altminteri e un joc fără nici un conținut; al doilea, speranțele și idealurile nerealizabile n-au nici o analogie cu opera de artă care e *realitate sensibilă*. Însuși autorul concede că în atitudinea estetică sîntem absorbiți în obiect și de aceea "uităm tot restul realității", fără însă a ne repeta necontenit că obiectul este o iluzie și nicidecum o realitate. Observația din urmă e justă, însă întărește pe cea precedentă că "uităm de realitate". Căci, dacă n-o întărește, atunci o contrazice și deci o suprimă[1].

Pomeneam înainte de puterea suverană a artei. Poate că e nimerit să oferim unele lămuriri în această privință. Interpretarea noastră justifică influența în adîncime a expresiei artistice și funcția pe cît de originară pe atît de durabilă a esteticului în cultură. Arta face nemuritoare sau "înfrumusețează" aproape toate celelalte valori umane: religioase, etice, filosofice, chiar și pe cele pur științifice, tehnice (economice) și politice.

---

[1] O poziție singulară ocupă J. M. Guyau îndeosebi în *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*. La întrebarea: care e principiul artei, Guyau respinge toate caracteristicile obișnuite: nu e simplă plăcere, nu e inutilă, nu e independentă de morală și de realitate. Dimpotrivă, el crede că despărțirea artei de plăcere, util, bine, viață, adevăr, este o nesocotire a seriozității "marii arte", un diletantism. Plăcutul e fondul frumosului, utilul e inseparabil de el, dorința reală e totdeauna poetică, binele e măsura valorii frumosului. Iluzia sau ficțiunea este numai o limită în artă. Scenele din artă își păstrează frumusețea chiar dacă le întîlnim în realitate. "Viața, realitatea, iată scopul adevărat al artei: numai printr-un fel de avortare ea nu merge pînă acolo" (p. 32).

Scanned with CamScanner

Valorile extraestetice n-au încetat de a solicita sprijinul artei şi au rîvnit cu ardoare totdeauna consacrarea "poeziei" şi geniului. Prin această "poetizare", acele valori care au zbuciumat conştiinţele şi au îndemnat la luptă uneori de distrugere, fiind în acest chip şi ele în primejdie de a fi doborîte şi depăşite, ca tot ce dobîndea coeficientul riguros al realităţii istorice, au fost transpuse pe planul irealităţii, al "visului", şi al "dezinteresării", al desfacerii de voinţă, şi astfel s-au înălţat într-o zonă de pace, capabilă a pluti peste furtunile istoriei şi a primi ca răsplată mirul veşniciei. Acum se înţelege mai bine de ce arta a fost adesea investită cu atribuţii extraestetice. Arta posedă elixirul vieţii fără moarte. Elenismul trăieşte şi azi în Homer, iar divinităţile greceşti trăiesc încă în muzee. Estetismul religiei greceşti a asigurat acesteia imortalitate.

41. *Ce este arta?* Satisfacţia estetică e urmată de neplăcerea încetării ei, de căderea în realitate cu vremelnicia ei, de o dezamăgire a cărei intensitate e inegală, deci variabilă după conştiinţe. Mişcarea de împotrivire faţă de dezamăgire este în chip firesc încercarea de a perpetua satisfacţia frumosului, de a "eterniza" clipa, de a exclama cu Faust: "Opreşte-te clipă, tu eşti atît de frumoasă!" Am ajuns astfel la linia ce desparte viaţa artistului de aceea a celui ce nu este artist. Cel dintîi simte nu datoria, ci trebuinţa organică de a *expune, reda, exterioriza*, pe scurt, de "*a crea*" frumosul, şi astfel de a comunica cu ceilalţi. Semnificaţia profundă a artei a fost dezvoltată de Guyau ca nimeni altul în aceste versuri adesea citate.

Argumentarea lui Guyau este inspirată de un complex al inferiorităţii pe care arta nu l-a avut niciodată. Niciodată arta n-a avut de suferit fiindcă a fost în opoziţie cu utilul, fiindcă s-a diferenţiat de bine şi nu s-a confundat cu realitatea. Existenţa ei n-a fost garantată de împăcarea cu funcţiile amintite, ci tocmai prin deosebirea de ele. Esteticul este o funcţie necesară a vieţii umane tocmai fiindcă e altceva decît utilul, binele, realitatea şi plăcerea pură. Sensul greşit al concepţiei lui Guyau a fost relevat de G. Séailles: fiindcă frumosul e şi plăcut, util, bun, vital, fiindcă deci are legături cu toate acestea - şi trebuie să aibă aflîndu-se în cadrul vieţii - se răstoarnă propoziţia şi se face din plăcut, util, bine, însuşi frumosul; fiindcă esteticul este şi plăcut, el este *numai* plăcut, util, etc. (G. Séailles: *L'origine et la destinée de l'art*, p. 9).

Scanned with CamScanner

La pensée est en nous large comme l'amour
Et désire en autrui se verser sans relâche.
Ainsi que la vertu, l'art se sent généreux.
Lorsque je vois le beau, je voudrais être deux.

(*Le mal du poète*)

Arta e un act de comunicare cu oameni necunoscuți, cărora artistul le recunoaște capacitatea de înțelegere; deci, artistul stă în legătură cu un public *ideal*. "Pe artist îl îmboldește sentimentul unei legături lăuntrice cu oameni pe care el nu-i cunoaște. Nu publicul real al prezentului are artistul în vedere în ceea ce el împărtășește; el creează în comunitate ideală cu suflete ce-l înțeleg, care îi apar înaintea ochilor ca vrednice de a fi rîvnite și care poate de abia mai tîrziu, nu se știe cînd, vor veni. Goethe disprețuia publicul și totuși și-a dat ultima picătură de viață pentru a desăvîrși a doua parte din Faust". (H. v. Stein: *Op. cit.*, p. 37.) Cum spune Ernest Grosse, care vede în artă un fenomen social, orice operă de artă presupune un artist, fiindcă presupune un public. Sensul artei e de a sugera altora cele trăite de artist, viziunea sa estetică.

E o perspectivă îngustă însă a defini valoarea artei prin efectul pe care ea îl produce asupra conștiințelor. Tolstoi în celebra sa lucrare *Ce este arta?* (1897) definește arta prin voința de a comunica altora propria emoție; de aceea declară artă mare tot ce redă o emoție spontană, o atitudine proaspătă în fața lumii. Concluzia la care el ajunge e că valoarea artei depinde de numărul cît mai mare al celor ce-au fost făcuți să vibreze cu ea. Cîntecele populare rusești, fiindcă au mișcat mai multe persoane decît tragedia *Regele Lear* a lui Shakespeare, conțin mai multă artă decît tragedia pomenită (după el, răufăcătoare și vicioasă). Concluzia lui Tolstoi, menită poate de la început a înfrunta cultul "burghez" al artei, este însă intim legată de un mod destul de răspîndit de a determina principiul artei: arta este prin esență "expresie de sentiment"[1]. Această determinare stă mai aproape de lucruri decît alte două concepții referitoare la resortul artei: *impulsul de imitație*, concepție veche și persistentă,

[1] Teoria artei-expresie de afecte a fost dezvoltată de suedezul Yrjö Hirn: *Der Ursprung der Kunst*.

Scanned with CamScanner

și *impulsul de joc*, cu origine în platonism, dar apreciată și dezvoltată abia în timpurile mai noi. Imitația, sugerată de reproducerea gesturilor altora, nu se întîlnește nicăieri, nici măcar în cunoștință. Teoria imaginii a luat naștere din dublarea lucrurilor cu o lume aparte, aceea a cunoștinței. În realitate nu avem niciodată lucrul *în afară* și imaginea lui *în noi*, pentru bunul motiv că ar trebui să le avem pe amîndouă, pentru a le compara, dar atunci, avînd însuși lucrul, de ce mai e nevoie de imaginea sau copia lui? S-a examinat înainte analogia dintre joc și artă, de aceea ne scutim aici de alte dezvoltări. Dacă lipsește ceva la joc e tocmai ceea ce alcătuiește esența artei: opera.

Principiul artei e una din cele două funcții fundamentale ale conștiinței: alături de funcția de cunoaștere e funcția de instaurare, de plăsmuire, de producere, funcția "poetică", de exteriorizare, de "redare" sau expunere *(Darstellung*, cum obișnuiesc a o numi esteticienii germani ai vremii noastre). Această funcție a mai fost numită și "formare" *(Gestaltung)* pentru a arăta în ce condiții sufletul se leagă de intuitiv, de "formă". Funcția de plăsmuire se bucură de reputația "spontaneității", a capacității de a produce întreguri, "configurații", cu mare ușurință, însă ea cunoaște și desfășurare în timp, discursivitate.

În genere, se relevă patru popasuri. În prima linie stă "inspirația", viziunea frumosului, oarecum descoperirea obiectului estetic, dictarea lui, s-ar zice, de o putere din afară.

După inspirația care răscolește sufletul și-l transportă, urmează "concepția" sau dezvoltarea acelei fugitive viziuni. Însă opera începe de-abia în popasul al treilea printr-o schiță și se desăvîrșește prin "execuție" care e actul final, prezent în orice "operă", în orice acțiune.

Expunerea sau plăsmuirea este adesea însoțită de sentimente penibile. Acestea sînt chinurile "creației" recompensate de satisfacția realizării. Și aici am făcut însă deosebirea între sforțarea căutării, sforțare timbrată neplăcut, și găsirea care e totdeauna plăcută. Dacă respectăm această deosebire, va trebui să renunțăm la nobila pretenție a artistului de a fi un martir al artei. Adevărul e că artistul în faza *execuției* trebuie să lupte cu materialul de stăpînit (marmură, cuvinte, culori, sunete) și de aceea se servește de o tehnică a cărei deprindere cere exerciții, nu numai dispoziții fiziologice prielnice. Odată opera terminată, plăsmuitorul ei devine un

Scanned with CamScanner

spectator care gustă opera sa ca un străin. Satisfacția, provocată de propria operă, este intensă dacă aceasta corepunde gîndului "creator" și regulelor tehnice.

S-a mai vorbit de semnificația expunerii, îndeosebi a fazei din urmă a acesteia, în cadrul esteticului. Datorită expunerii, arta trece drept axa esteticului, iar "expresia", esența esteticului. Nu numai că se prețuiește "artisticul", "plăsmuirea", drept cea mai pură manifestație a esteticului, dar se reduce arta și deci esteticul în genere, frumosul, la "formă", la tehnică, la procedeu. "Arta este procedeul", spune Gabriel Séailles[1]. Este idealul celor ce au cultul "artei pentru artă", este nota caracteristică a ceea ce s-a numit *Künstlerästhetik*. Reducerea esteticului la meșteșug, la formă, la "stil", e respinsă de experiența estetică și de categorice declarații ale artiștilor, dintre cari unii sînt socotiți exponenți ai "artei pentru artă". Toată puterea operei de artă stă în sufletul, în sentimentul ce dă viață "ideală", nu în materialul intuitiv care variază de la o artă la alta, de la o epocă la alta, și nici în "valorile de expunere" *(Darstellungswerte)* de care vorbește Utitz. "În artele frumoase se schimbă numai convenția, forma, accesoriile; părțile fundamentale, care se referă la pasiune, intelect și imaginație, rămîn neschimbate"[2]. Opera de artă e cu atît mai perfectă cu cît tehnica, sforțarea de executare, e mai discretă, cu cît meșteșugul se șterge mai mult pentru a nu sta în calea expresivității spirituale, a satisfacției estetice.

Théophile Gautier, reputat pentru măiestria formală a poeziei sale, pentru cultul "cuvintelor de lumină", ține să precizeze că "arta pentru artă" nu e idolatria formei ci "frumosul pentru frumos". "Marea eroare a adversarilor doctrinei artă pentru artă, îndeosebi a lui Topffer, e de a crede că forma poate fi independentă de idee: forma nu se poate produce fără idee și ideea fără formă"[3]. Rodin nu contenea de a sublinia că în artă totul e natura, viața, sufletul, gîndirea. "În cele din urmă cele mai pure capodopere sînt acelea în care nu găsim nici un desen inexpresiv al

---

[1] G. Séailles: *Essai sur le génie dans l'Art*, 1883, p. 222 (L'art c'est le procédé).
[2] Aldous Huxley: *L'ange et la bête*, 1940, p. 118.
[3] Th. Gautier: *L'art moderne*, p. 151.

Scanned with CamScanner

formelor, liniilor şi culorilor, ci unde totul, absolut totul, se rezolvă în suflet şi gîndire" (*L'Art*, 226). "Mulajul nu reproduce decît exteriorul; eu reproduc pe deasupra spiritul care astfel face parte din natură" (*Id.*, 31).

Fiindcă în artă există un "adevăr interior", niciodată arta nu e o copie sau imitaţie a realităţii. (S-a relevat înainte şi o altă probă contra imitaţiei în artă.) "De aceea artistul nu trebuie să se ţină cu stricteţe de natura exterioară, ci trebuie să se abată de la ea cînd nu e în stare să exprime omenescul interior" (von Stein: *Vorlesungen über Aesthetik*, 1897, p. 38). La rigoare se poate imita sau copia "adevărul extern" - noi am arătat că nici un fel de imitaţie nu e posibilă dacă nu recurgem la aparatul fotografic care, de altminteri, şi el transfigurează - însă nu sufletul care pentru exprimarea lui în forme sensibile cere configuraţii noi de reprezentări, o "creaţie". "Adevărul în artă" nu decurge din copiere, ci din trăirea estetică (satisfacţia contemplaţiei, expunerea artistică). Realitatea artei e de ordin estetic; arta îşi dă sieşi propria ei realitate.

Ne vom opri puţin asupra "adevăratului artistic"[1]. Se poate vorbi de un "adevăr" în artă? Formula ar fi improprie dacă prin adevăr se înţelege corespondenţa dintre *cunoaştere* şi realitate - afară numai dacă frumosul nu e un gen de cunoaştere, ipoteză persistentă împotriva căreia noi am dus o luptă fără milă. Deşi arta nu e ştiinţă, se poate vorbi de "adevărul artistic", dacă prin adevăr se înţelege o relaţie de corespondenţă, nu între o cunoştinţă şi real, ci între mijloacele de expresie - în genere, limbaj - şi ceea ce este exprimat, realul sau irealul. În artă ceea ce este *redat* e tocmai irealul şi un slab substrat real. E "adevărată" o operă de artă în măsura în care avem şi o corespondenţă, o adecvare, între forma intuitivă şi totalul condiţiilor estetice (senzaţii, reprezentări, emoţii), dar şi o corespondenţă între forma intuitivă şi amănuntele conţinutului estetic variabil de la un artist la altul.

Acest adevăr artistic constituie *stilul*, modalitatea proprie a operei de artă. Stilul rezidă nu numai în conţinuturile sau formele diferite, ci în potrivirea acestor două componente estetice. Dacă "adevărul", ca raport

[1] Edith Landmann-Kalischer: *Über künstlerische Wahrheit*, "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", vol. I, p. 496.

Scanned with CamScanner

de corespondență, este același în artă ca și în știință, el variază după termenii ce se află în raport de corespondență. Există atîtea adevăruri cîți termeni feluriți puși în raport de corespondență. Accentul în artă cade pe intuitivul imaginat și pe conținutul sufletesc ireal. Altminteri, adevărul estetic devine un adevăr psihologic sau fizic. Arta nu este o "psihologie", o planșă de "anatomie morală", cum spunea Paul Bourget despre romanele sale.

Este destul de răspîndită părerea că arta, cu deosebire literatura, este un tezaur de învățăminte psihologice, e dar "oglinda" unui suflet individual sau colectiv. S-a mers atît de departe pe această linie încît esteticul a ajuns să fie "oglinda", nu a Frumosului absolut, cum credea estetica metafizică, ci a Persoanei sau a Poporului. În locul zeițelor transcendente de altă dată, în locul lui *Venus Urania*, sîntem chemați să ne plecăm genunchii în fața Plăsmuitorilor pămînteni: individ, popor, rasă. S-a discutat de asemenea căreia din aceste divinități sensibile îi revine sceptrul suprem: persoanei sau colectivității? După ce s-a concedat puterea colectivului în constituirea artei, ultimul cuvînt l-a avut tot individualitatea, "fiindcă orice operă de artă *în ultimă instanță* (subliniat de noi) este o creație pur individuală și oricine savurează arta își întocmește concepția sa individuală a operei de artă, concepție ce *poate* fi cu totul neatîrnată de influențe sociale" (E. Meumann: *Op. cit.* 146).

Nu se poate tăgădui că și cel ce contemplă ca și cel ce creează opera de artă pune în operă viața proprie, trăirile și aspirațiile sale și ale înconjurimii, însă de asemenea nu trebuie să se uite că sufletul din artă nu e sufletul real ci unul "ideal" și că în această "transpunere ideală" se petrece un proces analog decantării sau trecerii lichidului lămurit în alt recipient pentru a scăpa de drojdie, de depozitele neinteresante. Decantarea urmărește a despărți umanul de capriciile individuale și contingențele colectivului. De aci putința de a gusta operele cele mai felurite în timp și spațiu. Aldous Huxley constată cît de puțin s-a schimbat omenirea din răstimpurile istorice pînă azi și adaugă: "Specimenele de artă și de literatură cele mai vechi pe care le cunoaștem sînt încă pline de înțeles. Faptul că le putem înțelege pe toate și recunoaște unora din ele o excelență artistică încă nedepășită, probează îndeajuns că nu numai sentimentele și instinctele oamenilor, dar și puterile lor intelectuale și

Scanned with CamScanner

imaginative, erau în epocile cele mai îndepărtate exact ceea ce sînt astăzi" (*Op. cit.*, 118). Ceea ce în operele trecute pare învechit, datează și ia înfățișarea de "antichități", sînt tocmai "depozitele" personale și colective, elementele ce n-au suferit procesul de decantare.

Deci, sufletescul ireal, specificul artei, lămurește o trăsătură a operei de artă, reluată de Aristotel ca și de Schopenhauer: tendința spre "universal" sau "esențial", voința de a "tipiza", de a face dintr-un individ exponentul unei "idei". Noi știm că în opera de artă intră și alți constituenți decît cei estetici: sociali, religioși, erotici, etc. Însă nu aceștia asigură operei de artă valoarea ei intrinsecă, estetică.

Dar sufletul ireal aduce încă un serviciu înțelegerii estetice: explică funcția "poetică", de plăsmuire sau de creație în artă. Irealului îi corespunde "imaginația creatoare" sau "geniul". Noi am turnat apă în vinul îmbătător al frazeologiei din jurul "creației" și "genialității", iar asupra chestiunii vom reveni mai jos.

Cîte exagerări mișună în cercetările cele mai serioase asupra geniului! Nu porniŧea, izvorîtă din resentiment, de a scoborî "geniul" de pe înălțimile supraumanului, ba chiar divinului, dictează o altă apreciere a aceluia ci voința de a se desprinde din vraja considerațiilor necritice. O sobră și chiar implacabilă prezentare a naturii geniului datorăm lui Lange-Eichbaum[1]. Nu descoperim la geniu - declară autorul - un specific centru de putere creatoare, cu numai capacități productive particulare deasupra mijlociei. Uneori e suficientă o capacitate mijlocie, dacă nu chiar submijlocie (Columb, Jeanne d'Arc) pentru realizări geniale.

Problema creației prilejuiește prinderea înțelesului real ce stăpînește și revelă execuția în arta, sensibilizarea sau "materializarea"; ea dă la lumină necesitatea de a turna în tipar intuitiv lichidul incandescent al emotivității idealizate. Pentru "exprimarea" sufletescului, pentru producerea operei din care să transpară un suflet, s-ar putea apela, cel puțin cu același succes, la o fotografie. Nu redă oare mai bine fotografia decît opera lui Rodin (La vieille Heaumière) tragedia urîțeniei senile, a decreptitudinii legate de bătrînețe? Totuși nu recurgem la fotografie, nu numai fiindcă ea nu e în sensul plin al cuvîntului o "producție" umană,

[1] W. Lange-Eichbaum: *Das Genie-Problem*. 1931.

Scanned with CamScanner

o creație. O fotografie, mai ales a unui lucru hidos, nu e condiția unei satisfacții estetice pentru bunul cuvînt că fotografia *exprimă* un suflet *real* cu a cărui suferință putem simpatiza, însă această simpatie nu este estetică ci etică. Fotografia face prezentă o realitate a sufletului și această realitate destramă atitudinea estetică. Se constată încă o dată că numai sufletul ireal sau "pur reprezentat" e condiția primară a esteticului. Rostul artei se desprinde lămurit în contrast cu fotografia. Opera reală ajută constituirea spiritualității ireale sau a "idealității" tocmai prin tehnica ei, prin execuția ei, deci prin condiția ei reală. Prin această condiție reală, opera de artă se izolează de realitate sau primește un suflet "de vis". Deși ea însăși este reală - altminteri n-ar putea acționa asupra noastră - opera de artă sau obiectul artistic străjuiește și sugerează "lumea superioară" a frumoaselor aparențe. Îmbinarea realului și irealului fie la forma intuitivă (senzații reale și imaginație ireală), fie la conținutul neintuitiv (sufletul ireal al obiectului estetic și sufletul real al celui ce contemplă) constituie originalitatea unică a *experienței estetice*.

Toate aceste complexe însușiri ale esteticului fac din el o lume închisă în sine, o lume rotunjită și pregnantă; ele justifică caracterul esențial al operei de artă: *perfecția imutabilă*.

Scanned with CamScanner

CONCLUZIE

După înfățișarea istorică a antinomiei estetice fundamentale și după descrierea stării estetice, încheiem cu un șir de considerații sistematice asupra raportului dintre filosofie și artă. Credem că din cele spuse pînă aici s-a desprins cu tărie impresia că antinomia estetică este o umbră, o iluzie, întrucît ea izvorăște dintr-o eronată tălmăcire a fenomenului estetic.

42. A. *Experiența estetică.* Conspectul istoric a impus vederea, persistentă ca o obsesie, că esteticul e o cunoștință superioară celei științifice, o cunoștință supraștiințifică sau, mai degrabă, paraștiințifică; pe scurt, că esteticul are o semnificație obiectivă, chiar metafizică, iar emoția provocată de el se referă la Realitatea absolută și de aceea revarsă în suflet liniște, înlătură contradicțiile, în sfîrșit oferă o certitudine, o credință, ca și religia. Iar noi sîntem în așa fel construiți că "îndată ce am ajuns la o credință fermă, fie că e adevărată fie că e falsă, sîntem întru totul satisfăcuți"[1]. Iraționalismul contemporan, deși uneori pune accentul pe afectivitate, păstrează neatinsă interpretarea tradițională a esteticului, intrepretare pe care am numit-o gnostică. Astfel, încheind bilanțul "mitului modern al poeziei", Marcel Raymond scrie: "Să numim sensibilitate metafizică darul poetului de a simți spontan lucrurile, nu potrivit raporturilor pe care logica le deosebește între ele, ci după esența și analogiile lor spirituale care *se descoperă* (subliniat de noi) imaginației - și sensibilitate metapsihică (dacă îndrăznim a spune așa) puterea sa de a prinde prin mijlocirea unor misterioase antene evenimentele care se țes în străfundul spiritului, dincolo de gîndirea conștientă și chiar de formele superioare ale vieții afective. Definiția poeziei dată odată de Brunetière n-a luat decît în zilele noastre sensul ei deplin: o metafizică făcută sensibilă inimii și care se exprimă prin imagini" (*De Baudelaire au surréalisme*, 396-397).

Cu atît mai accentuat esteticul apare ca o cunoștință, cînd el nu e

[1] C. S. Peirce: *La logique de la science*, "Revue philosophique", 1878, vol. II, p. 559.

Scanned with CamScanner

determinat prin iraționalitatea afectivă. Pictorul Spiller, personaj dintr-un roman al lui Ald. Huxley, rostește sentențios: "Este oare adevărat, cum spune (Tolstoi), că funcția artei e de a ne aduce o emoție? În parte numai, după mine; nu exclusiv. Pentru mine, reluă el, funcția principală a artei e a dărui cunoștințe. Artistul cunoaște mai multe lucruri decît restul oamenilor. Prin naștere, el știe mai multe lucruri asupra sufletului său decît noi asupra noastră, și mai multe lucruri asupra relațiilor care există între sufletul său și cosmos. El percepe anticipat ceea ce va fi cunoștința curentă într-un stadiu de dezvoltare mai înaintată. Dintre noi modernii, cei mai mulți sînt primitivi în comparație cu cei mai înaintați dintre morți"[1].

Mai mult și mai semnificativ. Chiar a doua mare concepție despre estetic, aceea subiectivistă, de precădere modernă, potrivit căreia esteticul e *numai* o "atitudine" a subiectului ce trăiește satisfacția în contemplație - se subliniază mai ales satisfacția sau plăcerea indiscutabil subiectivă - ancorează în cele din urmă în interpretarea metafizică pe calea ocolită și plină de surprize a unei teorii cu răsunet puternic în zilele noastre. Opera de artă - se repetă - este expresia *Omului*, a individului sau colectivului. Subiectivismul se oprea aici. Noutatea întorsăturii metafizice date acestei concepții relativiste e următoarea și ne miră că n-a fost formulată mai devreme: Omul este realitatea metafizică, este "ontologia fundamentală" (M. Heidegger).

Antinomia fundamentală obiectiv-subiectiv la estetic ne obligă să luăm poziție. Poziția solidă este, ca în cazul tuturor antinomiilor, depășirea și a acestei antinomii prin revenirea la date. Deci, nu e vorba de o sinteză șubredă a unei opoziții care nu duce nicăieri, ci de o nouă teză, de o prezentare mai neprevenită a faptelor.

Noua teză e așezarea *obiectului estetic* pe alt plan, pe acela ce-l impune natura sa. Obiectul estetic nu are nici o realitate sensibilă, nici una suprasensibilă, nici în sfîrșit nu se reduce la realitatea "internă" a conștiinței - în această perspectivă, deosebirea nu e prea mare între obiectivism și subiectivism, întrucît amîndouă cunosc numai un real sau altul. Obiectul estetic ia ființă prin raportul specific dintre un real

[1] Ald. Huxley: *Deux ou trois grâces*, 1931, 230-231.

Scanned with CamScanner

corporal (sensibil) şi unul sufletesc (conştiinţa celui ce simte plăcerea contemplaţiei), însă el însuşi, structural, e o confluentă de *ireal* şi real cu dominarea caracteristică a celui dintîi. Deşi este o relaţie între realul sensibil şi cel "interior", obiectul estetic nu este la rîndul său real şi nici - mai ales - nu se situează *în suflet*, nu e un "conţinut de conştiinţă", ci este neatîrnat de conştiinţă, este un *dat* ce se impune celui contemplator. De aceea putem vorbi de o experienţă estetică, cum am vorbit în altă parte de o *experienţă mitică*, fără ca prin aceasta să facem din estetic o manifestare teoretică. Pomenitul romancier de rară pătrundere intelectuală, Ald. Huxley, constata acelaşi lucru. "Pentru mistic sau artist, revelaţia sa e un fapt psihologic, cum sînt culoarea sau sunetul. E dată; nu avem încotro" (*L'ange et la bête*, p. 230). "Percepem frumuseţea într-un fel tot aşa de nemijlocit cum percepem duritatea; a spune că una din aceste senzaţii e iluzorie şi că cealaltă corespunde realităţii, înseamnă a face dovada în mod gratuit de înfumurare" (*Id.* 259).

Frumuseţea este o însuşire obiectivă, însă în alt sens decît aşa numitele "calităţi secundare" (sunete, culori), întrucît acestea sînt legate necesar de lucrurile reale. Anume, ea are o referinţă tot aşa de necesară la ireal, deşi poate cuprinde ca factori integranţi "calităţile secundare". *Esteticul este plăcerea contemplaţiei, izvorîtă oriunde în mijlocul lumii ţîşneşte un suflet ireal, o afectivitate ideală, în urma caracterului autotelic pe care îl posedă obiectul contemplat.*

Dacă frumuseţea e o însuşire obiectivă, mai e legitimă întrebuinţarea termenului de creaţie pentru a denumi modul ei de apariţie? E drept că de multă vreme artiştii şi apoi simţul comun au ţinut să sublinieze, prin cuvîntul de "inspiraţie", faptul că frumosul nu e pură plăsmuire, ci se impune din afară asemenea percepţiei, că el nu cere o conştiinţă ce *creează* imagini, ci una care *primeşte* imagini[1]. Să fie atunci frumuseţea şi deci opera de artă o copie a unui model extern, o imitaţie?

Adevărul şi aici stă dincolo de opoziţie, dincolo de opoziţia stearpă creaţie-imitaţie. Artistul, ca şi contemplatorul, nu creează frumuseţea, ci o dezvăluie din fapte specifice; sînt specifice aceste fapte, întrucît ele n-ar fi *avute* fără imaginaţie, fără jocul liber al reprezentărilor, fără

[1] Ilse Reicke: *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, 1915, p. 7.

Scanned with CamScanner

"creație". "*Imaginația creatoare*" *e organul de revelare al acelei inefabile împletiri de real și ireal care e frumosul, esteticul, opera de artă.* Imaginația e organul necesar fiindcă ne aflăm în zona irealului, deci a unei libertăți de obiectivitate îngrădite doar de materialul dat și de exigențe impuse de realizarea tehnică, de redarea în intuitiv. Julius Walter, dorind să explice de ce estetica antică a recurs la noțiunea de imitație *(mimesis)* pentru a determina specificul esteticului, constată că celor vechi le-a lipsit noțiunea de imaginație creatoare. Această privațiie trebuie înscrisă mai degrabă printre meritele perspicacității lui la cei de altă dată: obiectivismul lor i-a ferit de prezumția "imaginației creatoare". Noi aducem opiniei lui Walter o corectură: cum am arătat în *Cosmologia elenă*, gînditorului vechi nu i-a lipsit ideea de creație, ci a cunoscut-o foarte bine, cum reiese din principiul ce stă și azi la baza științei: "din nimic nu decurge nimic și în nimic nu se pierde nimic". El a cunoscut-o, dar a respins-o ca neinteligibilă.

43. B) *Filosofie, știință, religie și artă.* Deși arta se referă la o categorie specială de obiecte, la o zonă de lucruri, la "universul ireal", ea mijlocește sentimente și are ca punct de plecare o emoție: satisfacția estetică. Filosofia mijlocește totdeauna cunoștințe. Panestetismul, considerarea lumii *sub specie pulchritudinis*, este o falsă perspectivă. Dacă, principial, orice poate fi contemplat estetic, nu orice atitudine umană se reduce la atitudinea estetică. Esteticul nu comportă generalizare culturală. Cine pretinde prea mult de la estetic îi primejduiește nu numai autonomia dar și existența. Și, firește, nu mai puțin face precară ființa filosofiei. S-a văzut că tendința de a face din filosofie un fel de artă s-a desfășurat și s-a realizat pe două planuri opuse: a înălța filosofia, a-i da certitudinea și magia artei, și astfel a degrada arta și a o înstrăina de menirea ei; a scoborî filosofia la treapta "poeziei pe noțiuni" și în același timp a compromite arta impunîndu-i funcția de "mîntuire" a omului sau de surogat de religie.

Se impun cîteva considerații și asupra raportului dintre artă și religie. Arta "făurește" sau, drept vorbind, revelă o altă "lume", nu cea reală, spre care se îndreaptă în bună parte știința și filosofia, ci o lume dominant ireală, dar aderentă la un vag substrat corporal. "Lumea estetică" e

Scanned with CamScanner

dincolo de adevăr şi fals - dacă prin adevăr se înţelege o *cunoştinţă* ce pretinde a fi adecvată *realităţii* - dincolo de sfînt şi profan, ca şi de bine şi de rău. Lumea artei e lumea unei vieţi ideale care poate să înflorească în orice obiect, e lumea "însufleţirii", a *expresivităţii* spirituale în materie. Tocmai "însufleţirea" obiectului estetic pare a apropia arta mai mult de religie sau de metafizică. Religia are ca punct de plecare animismul sau un vag şi impersonal preanimism magic, pe care religia le păstrează în straturi adînci, chiar cînd ea a ajuns la transfigurarea supremă a monoteismului. De asemenea filosofia, în ipostaza ei metafizică, înclină spre doctrina spiritualistă, deci spre reducerea lumii corporale la o seamă de agenţi spirituali pe diferite grade de perfecţie. Religia şi metafizica vor să descopere înapoia corporalităţii un izvor de activitate imaterială, liberă, o prezenţă spirituală. Însă cîtă deosebire între artă şi religie (inclusiv metafizică)! Sufletul estetic nu cere să fie socotit ca real, cum se întîmplă în religie şi metafizică. Nu poate să ceară, întrucît credinţa în realitatea sufletului "exprimat" de corp suprimă contemplaţia, satisfacţia estetică. Dar mai presus de orice şi ca un paradox, sufletescul estetic, deşi nu e real, nu ne transportă într-o lume transcendentă, nu ne duce "dincolo" de sensibil, ci dă viaţă "fictivă" corporalului. *Esteticul e cel mai mare duşman al "transcendenţei"*. Ori de cîte ori s-a vorbit în artă de transcendenţă, s-au introdus în estetic postulatele religiei şi metafizicii.

"Pancalismul" în filosofie, transformarea "frumosului" în cunoştinţă absolută, s-a servit de două procedee potrivit celor două organe de cunoştinţă: intelect şi intuiţie. Forma cea mai veche şi veşnic înviată a pancalismului e cultul Ideii, cult a cărui explicaţie, dacă nu chiar legitimare, este confuzia dintre Idee şi spirit în genere. Se scormoneşte în obiectul estetic pentru a se găsi urmele unui "sens superior", a unei "Idei" ce depăşeşte materialitatea operei. Şi fiindcă această materialitate nu poate fi tăgăduită, deşi a fost pentru metafizică o piatră de scandal, ea este declarată drept fenomen sau mod de apariţie a Ideii, ca şi cum Ideea n-ar putea să fie direct prezentă. Intuiţia ca revelare a esteticului, deci ca viziune şi expresivitate individuală, istorică, a fost valorificată recent de neohegelianul Croce. Teoria acestuia are superioritatea de a ne dispensa

Scanned with CamScanner

de saltul în transcendent, însă plăteşte acest avantaj prin menţinerea esteticului pe planul cognitivului sau teoreticului.

Între artă şi teorie se adînceşte un şanţ pe care arta nu-l poate trece. Maiorescu mai de mult[1] şi mai de curînd E. Utitz (*Aesthetik*, p. 659) au subliniat diferenţa reală dintre ştiinţă şi artă: cunoştinţa e un proces infinit, opera de artă nu cunoaşte decît finitul, întrucît - se ştie - contemplaţia rezidă în privirea obiectului pentru sine, autotelic[2]. *Adesea s-a relevat trăsătura cea mai adîncă a artei: perfecţia ei, îndestularea cu sine, închiderea întru sine.* Opera de artă se rostogoleşte în sine însăşi. Gîndirea e neliniştită, pururea nemulţumită cu sine, deoarece e silită să se explice cu îndoiala; contemplaţia e "senină", e o "pacificare", o liniştire a discordiilor dureroase, fiindcă stă dincolo de îndoială şi stă dincolo de îndoială în alt sens decît credinţa religioasă.

Am spus "dincolo de îndoială". Poate ar fi fost mai potrivit "dincoace de îndoială" într-o accepţie mai profundă decît în religie. G. Rensi, vorbind de "scepticismul estetic", relevă nesfîrşita varietate a aprecierilor estetice. Esenţial e însă că niciodată această varietate n-a constituit o primejdie pentru artă - dimpotrivă varietatea a întreţinut viaţa "ideală" a obiectului de artă - în schimb ea a fost un obstacol pentru filosofie, pentru *estetică*[3] şi chiar pentru religie.

Deosebirea, atît de uşor învederată, între operaţia gîndirii şi operaţia

---

[1] T. Maiorescu: *Critice*, vol. I (ediţia a 2-a, Minerva), 1915, p. 37.

[2] O opinie asemănătoare apără Ernest Grosse în *Kunstwissenschaftliche Studien*, 1900, p. 236. Acest autor, cunoscut prin cercetările sale asupra "originii artelor", opune ştiinţa şi arta, critică sever influenţa în timpurile noi a ştiinţei în artă, influenţă care se arătă în idealul de a imita "natura" sau de a face din artă o ilustrare a unei teorii artistice sau literare (romantice, realiste, naturaliste, simboliste, etc.). "Am văzut că puternica ştiinţă a impus artei teme şi legi care sînt străine şi nepotrivite naturii ei" (*Id.* 237).

[3] M. Dessoir susţine că scepticismul nu este un obstacol nici pentru constituirea esteticii, dacă prin scepticism se înţelege îndemn continuu la cercetare specială. Antidogmatismul estetic e susţinut de evoluţia insuficientă a ştiinţelor auxiliare esteticii şi de pluralitatea intensivă şi extensivă a fenomenelor estetice (*Skeptizismus in der Aesthetik*, "Zeitschrift der Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", II, 452).

Scanned with CamScanner

estetică nu înlătură de loc gîndirea din alcătuirea artei. Volkelt chiar sublinia manifestarea mai intensă în sfera estetică a "funcției de relaționare prin gîndire", a capacității de a "unifica un multiplu", a "activității sintetice". Poate că și aici e necesară corectarea noastră. Nu noi unificăm sau sintetizăm, ci noi *avem* unități ori de cîte ori în ordinea obiectelor se înfiripă armonia dintre real și ireal. Există și în artă o "comprehensiune", o "lumină", care nu înlocuiește însă comprehensiunea filosofică, explicarea lucrurilor. "Ideile filosofice" din unele forme poetice sînt un mijloc pentru scopul artei: a gusta sensuri umane, idealitate, spiritualitate. Drept aceea, poetul-filosof nu se pasionează niciodată pentru noutatea ideilor ci pentru rezonanța lor afectivă, pentru valoarea lor de "mărturii" ale vieții.

44. *Obiect filosofic și obiect estetic*. Reala deosebire dintre artă și filosofie strălucește și sub altă înfățișare. Filosofia e cunoștință; cunoștința presupune în primul rînd un obiect de cunoscut și apoi însăși cunoașterea ca manifestație a unei conștiințe. Am așezat pe primul plan obiectul, nu "funcția subiectivă" a cunoașterii, pentru un motiv foarte tare, deși idealismul nu l-a înțeles și nici nu l-a dezvoltat. Funcția de cunoaștere nu e prezentă, cum se crede și azi, pentru a împiedica o prindere fidelă a obiectului. Din nefericire, o anumită filosofie ne-a obișnuit cu teoria aceasta: cunoștința, ca funcție a subiectului, e cel mai mare obstacol în calea cunoștinței însăși, întrucît ea "deformează" obiectul. A cunoaște este a "construi", nu *a avea*, obiectul. Totuși idealul oricărei științe este *a avea* însuși obiectul, nu o "imagine" a lui "construită" de spirit, *a avea* obiectul neatîrnat de eul cunoscător, ceea ce nu înseamnă că nu se înregistrează prezența și contribuția - cît este! - a eului.

Cunoștința nu e, cum se repetă încă, o relație între "subiect" și "obiect", deoarece în conștiința de sine - după Descartes, cunoașterea cea mai sigură - nu se întîlnește această relație care presupune necesar doi termeni, deci în "conștiința de sine" e dat un singur termen. În schimb, în artă (contemplație), relația dintre un "obiect" - obiect nu înseamnă necesar obiect *real* - și conștiința ce are o satisfacție contemplativă este esențială sau constitutivă. Obiectul estetic nu poate fi despărțit de eul ce trăiește satisfacția. Cunoștința nu e relație, arta e o relație. De aceea

Scanned with CamScanner

obiectul estetic, deşi este şi el dat asemenea obiectului filosofic, presupune nu numai sentimentul de satisfacţie dar şi "imaginaţia creatoare" ca *receptoare* ale esteticului. Fără libertatea imaginaţiei şi "trăirea" satisfacţiei nu se relevă acel obiect specific, obiectul estetic, care e confluenţa irealului cu realul.

Deosebirea mai sus pomenită între cele două feluri de obiecte are un revers. Obiectul filosofic, ca orice obiect cunoscut, nu e o relaţie, însă, pentru a fi cunoscut, cere a fi privit în relaţiile lui. Obiectul filosofic e clarificat în măsura în care e fundat, demonstrat, aşadar, pus în raport cu un altul care e raţiunea suficientă. Obiectul estetic, deşi el însuşi e o relaţie, respinge fundarea, demonstraţia, punerea în relaţie cu o "raţiune suficientă". E numai o butadă sau o mărturie de spirit beoţian întrebarea lui d'Alembert: "le poésie, qu'est-ce que cela prouve?" Opera de artă îşi defineşte structura tocmai prin izolarea ei, prin ruperea relaţiilor cu restul lucrurilor pentru a dezvolta din plin singura relaţie ce o condiţionează: aceea cu conştiinţa ce gustă satisfacţia contemplaţiei. Obiectul de artă e gustat pentru sine, ca "fenomen" sau "aparenţă", fără a ne îndemna să întrebăm: ce există dincolo de el sau înapoia lui.

Deosebirea dintre artă şi filosofie e ilustrată şi de o altă consideraţie. Filosofia, care aşază printre temele ei principale şi obiectul estetic, în străduinţa de a oferi o vedere cît mai completă a culturii, nu este la rîndul ei artă sau, mai restrîns, poezie - poezie, fiindcă, potrivit cuvintelor lui Victor Cousin, "arta de precădere, arta care depăşeşte pe toate celelalte, întrucît e neasemănat mai expresivă, e poezia". Dar nu e posibilă şi situaţia opusă: a face din filosofie o temă a esteticului? Nu e deajuns să facem din obiectul de artă o continuare şi chiar o desăvîrşire a "creativităţii" cosmice, pentru ca să dăm cîştig de cauză pancalismului? Iluzia e vădită. Opera de artă nu e o prelungire a creaţiei cosmice, pentru cuvîntul că această creaţie se mişcă pe planul realităţii şi are ca produs opera, în care toate componentele sînt reale, în timp ce la opera de artă elementul real, materialul, are o semnificaţie secundară, pe cînd elementul ireal, conţinutul, este esenţial. "Imaginaţia creatoare" nu produce nimic semnificativ în sfera *reală*, şi de aceea este o revelaţie a unei ordine supra-reale, "artistice" sau estetice.

Paul Perrier descoperă o antiteză între artist şi filosof: artistul e

Scanned with CamScanner

conservatorul tuturor tradiţiilor, admiratorul varietăţii pitoreşti a "naţiilor" şi în genere a tot ce e multiplu, variat; filosoful e revoluţionar şi năzuieşte spre unitate. "Istoria filosofiei ne arată lupta perpetuă a filosofului contra prestigiilor mincinoase ale artei. Insensibil la seducţiile trecutului, intolerant ca adevărul însuşi, gînditorul a fost adesea un iconoclast"[1]. "Artiştii şi poeţii au introdus în societatea modernă gustul istoriei: astfel tradiţia a recîştigat stăpînirea asupra acestui veac neliniştit şi mobil care îi scăpa" (*Id.* 597). "Obiecţiile filosofilor subsistă mereu: ca în vremea lui Platon, Descartes şi Rousseau, arta se vede condamnată în numele adevărului şi moralei. Artistul, în ochii lui Proudhon, Tolstoi, Nietzsche, e un comedian, un şarlatan, cînd nu e un corupător" (599).

Dintre toate soluţiile date problemei ridicate de raportul dintre filosofie şi artă cea mai falsă e considerarea filosofiei ca un amestec de ştiinţă şi artă. Se introduce în filosofie o ruinătoare duplicitate, se face din ea un hibrid de neînţeles, în scopul de a satisface toate gusturile, deci şi filosofia ca explicaţie şi filosofia ca mîngîiere, dar avînd ca rezultat descumpănirea gîndirii şi compromiterea filosofiei. Încă o dată: dacă filosofia ţine de teorie, de cunoştinţă, deci de ştiinţă - ştiinţa are grade ca şi cunoştinţa - ea se poate dispensa de periculosul privilegiu de a fi artă. Invocarea contemplaţiei dezinteresate pentru a alătura şi chiar contopi arta şi filosofia rămîne la suprafaţa lucrurilor. Dacă e permis a vorbi în filosofie de o contemplaţie, de o atitudine spectaculară, atunci trebuie să deosebim cele două contemplaţii. În artă au tăcut interesele; în filosofie ele sînt prezente toate, însă subordonate cunoştinţei. Contemplaţia estetică e o chestie de sentiment la contemplator ca şi la obiectul contemplat; contemplaţia filosofică e o chestie de înţelegere şi pentru subiect şi pentru obiect, sentimentul fiind admis ca resort al interesului filosofic şi ca motor al adîncirii obiectelor. Vico, Croce, Fritz Medicus erau îndreptăţiţi să afirme că omenirea a debutat cultural prin mitologism, prin "artă". Şi din acest punct de vedere, Paul Perrier poate exclama: "Lucreţiu s-a înşelat: arta, nu teama, a creat zeii". Temperatura enunţului s-a făcut la vreme: resortul artei e diferit de acela al religiei, deşi arta a rămas

[1] P. Perrier: *Artiste ou philosophe*, "Mercure de France", 1924, 19 Mars, p. 588. Studiul a apărut în volum sub acelaşi titlu şi în acelaşi an.

Scanned with CamScanner

pînă azi păstrătoarea celei mai vechi viziuni religioase a omenirii, păstrătoarea animismului.

În interpretarea cea mai favorabilă dată definirii filosofiei ca amestec de știință și artă, aceasta din urmă are numai un rol exterior, decorativ, față de știință, pentru a spori puterea de sugestie a filosofiei. E posibilă și o soluție diluată sau de compromis, cum a încercat botanistul și filosoful J. Reinke. Acesta, recunoscînd trebuința unei științe fără prejudecăți, preferințe și dorințe, deci necesitatea unei filosofii independente de *Weltanschauung*, cere totuși și o "viziune a lumii" *(Weltanschauung)*, o filosofie-artă, fiindcă este o "modelare" a intuițiilor și tuturor problemelor din știință, religie, morală, politică, etc. Există prin urmare o "artă de a intui" sau de a avea "viziuni", există o artă care e totdeauna o cunoștință, însă o cunoștință personală, o "credință"[1]. Asemenea "viziuni" sînt apanajul mai ales al marilor scriitori ca Shakespeare, Goethe, Fritz Reuter sau al oamenilor de acțiune ca Bismarck. Încă mai greu apasă confuzia dintre artă și filosofie la un Hermann Keyserling, pentru care "filosofarea e artă pură", deoarece: "gînditorul lucrează cu legile gîndirii și faptele științifice exact în același sens cum componistul operează cu sunete... Pentru aceasta, el are nevoie de artă. Trebuie să organizăm știința... trebuie să modelăm amorful, să trezim materia la viață prin formare. De aceea problema filosofiei e o problemă de formă, cum e aceea a oricărei arte. Întrebarea care e valoarea unei viziuni a lumii e întrebarea care e stilul"[2]. Confuzia săvîrșită de un Reinke sau Keyserling este cunoscută: e confuzia dintre funcția de creație, de modelare, și aceea de cunoaștere. Cunoștința nu "modelează", nu "stilizează", iar arta nu cunoaște.

Dorința de a reda filosofiei vigoarea de odinioară și de a o așeza pe o bază de nezdruncinat se cere satisfăcută prin rezistența cea mai hotărîtă contra tendinței puternice în veacul trecut de a salva filosofia prin absorbirea ei în artă. Însăși religia a fost menținută de unii, sub influența mai ales a lui Chateaubriand, mai mult pentru valoarea estetică a mitu-

---

[1] J. Reinke: *Die Kunst der Weltanschauung*. "DeutscheRundschau", 1911 (vol. I), p. 236.

[2] Hermann Keyserling: *Philosophie als Kunst*, ediția a 2-a, 1922, p. 2.

Scanned with CamScanner

rilor, pentru "poezia" ei, decît pentru adevărul ei supranatural. *Pericolul real în societatea "capitalistă", dominată de "tehnică", nu e "moartea visului" ci "moartea adevărului" şi deci biruinţa minciunii.*

Inflaţia estetică s-a servit ca legitimaţie nu numai de ameninţarea tehnicismului capitalist dar şi de succesul obiectivismului ştiinţific. S-a ticluit un conflict între ştiinţă şi artă sub pretextul că ştiinţa, dacă nu face arta imposibilă, o face de prisos suprimînd nevoile însile cărora ea le răspunde. Ştiinţa despoaie lumea de tot ce face farmecul şi podoaba ei, transpunînd universul în formule generale, abstracte şi decolorate. Ştiinţa nu satisface întregul om, îl neliniştește, îl chinuie prin ceea ce suprimă în el: îi răpeşte viaţa completă[1]. Mai mult. Ştiinţa distruge miraculosul şi cu el arta. Nu e arta o activitate primitivă menită a dispărea cu "progresul ştiinţelor"?

Ar exista o antinomie artă-ştiinţă, tocmai dacă arta ar pretinde să fie un fel de cunoştinţă. Concepţia noastră, răpind artei podoabele de împrumut, garantează destinul artei şi nu umileşte spiritul. Cît se înşală cei ce cred că ocrotesc arta prin astfel de argumente. Ştiinţa - ni se şopteşte - nu explică totul, ci lasă în jurul nostru multe mistere pe care arta le cuprinde şi ni le sugerează. O artă ce pretinde a dezvălui enigmele, rămase inscrutabile pentru ştiinţă, e condamnată la faliment. De altă parte, cum s-a văzut, s-a susţinut şi teza contrară: ştiinţa distruge misterul, nu-l lasă intact. Apologiştii estetismului nu sînt prea scrupuloşi cînd e vorba de ales armele împotriva unui duşman pe care nu s-au silit niciodată de a-l înţelege.

Deşi mai profundă şi mai complexă, antinomia artă-morală şi-a dezvăluit de asemenea şubreda ei alcătuire. Recapitulăm datele ei şi le întregim cu noi reflecţii.

Una din interpretările procesului "catartic" sau de "purificare" a conştiinţei prin artă sublinia prilejuirea unică pe care o dă opera frumoasă de a trăi toată gama sentimentelor, însă fără riscurile şi contactele, uneori degradante, care, în viaţa reală, sînt legate de trăirea acelor sentimente.

Acest fenomen, care e marele beneficiu al artei, e o armă cu două tăişuri şi canavaua pe care se ţese noua antinomie. Pentru unii, trăirea

---

[1] G. Séailles: *L'origine et le destinée de l'art*, 1936, p. 39.

Scanned with CamScanner

unor situații, pînă atunci străine, semnifică o lărgire a experienței fiecăruia, o revelație a unei lumi de abia bănuite și deci un îndemn de a simpatiza cu toate conștiințele. Pentru alții, această posibilitate de a ne încarna în roluri felurite și de a retrăi toate afectele exercită o influență corupătoare și enervantă pentru inși și colectivități.

O ieșire din antinomie ar putea fi deosebirea dintre "arta falsă" și "arta adevărată", cum s-a propus de la Platon pînă la Tolstoi. Împotriva artei moderne care permite delectarea în frumos, Tolstoi cere o artă a poporului care propagă sentimente de frăție și urmărește a distruge în lume "domnia violenței și a constrîngerii (*Qu'est-ce que l'art?* p. 266).

Noi vedem rădăcina antinomiei în confundarea realului și irealului, ambele componente necesare ale operei de artă, confundare izvorîtă din două motive, necontenit relevate de noi: a) considerarea obiectului estetic drept un obiect teoretic (filosofic); b) nediferențierea valorii estetice de valorile extraestetice. Rezolvarea antinomiei stă în trăirea *experienței estetice*, deci, în formarea "gustului" și a "simțului critic".

Poate că și pentru cititorul atent, ideea centrală a studiului păstrează un rest nelămurit. De o parte respingem interpretarea tradițională a esteticului-mod specific de cunoaștere, de altă parte repetăm că "frumosul" și cu "artisticul" relevă o "lume" *sui generis* în care consună și conspiră realul și irealul, cu dominarea celui din urmă, și de aceea imaginația nu "creează", ci este organul de recepție a acelei lumi indescriptibile. Nu este oare o contradicție?

Este numai pentru cel ce zăbovește în idei consfințite. Noi, care ținem să respectăm sîmburele de adevăr din teoriile repudiate, recunoaștem că esteticul este o lume ce așteaptă, ca orice "lume", să fie descoperită. De aci încolo începe dezacordul - un dezacord radical.

Revelarea lumii estetice nu este o cunoștință, deși este o contemplație. Contemplația logică sau cunoștința dezvăluie lumea reală sau pretins reală, cum și aceea ce stă dincolo de real și ireal, lumea matematică, pe cînd contemplația estetică se îndreaptă spre o lume care de la început pînă la sfîrșit este de precădere ireală și nu pretinde a fi altceva. De aceea izvorul psihologic al contemplației estetice este imaginația cu jocul ei liber, cu posibilitățile ei nesfîrșite, atît de potrivite plasticității și meta-

Scanned with CamScanner

morfozelor din lumea "visului". Imaginația este "receptivă", fiindcă ea este tot așa de "creatoare" ca și lumea ireală a frumosului. Prin imaginație, nu explorăm un univers "mai real" decît cel sensibil, universul metafizic, ci universul feeric al ficțiunilor, în prelungirea ordinii sensibile și ca atare încadrat într-o experiență mai vastă.

Cum s-a dovedit în *Cunoaștere și existență* (p. 248), irealul, deși constituie o lume ce nu aparține conștiinței, nu e posibil fără prezența imaginilor, a fierberii sentimentale și, mai ales, a faptei umane. Drept aceea, esteticul e "poetic", ține de funcția "creatoare" sau înfăptuitoare, nu de funcția de cunoaștere sau teoretică - cele două funcții fundamentale ale naturii umane.

- SFÎRȘIT -

Scanned with CamScanner

POSTFAȚĂ LA *FILOSOFIE ȘI ARTĂ*

1. Pînă la exegezele ce-l caracterizează, descoperim o primă carte publicată de Mircea Florian în limba română, insolită și uitată. E o curiozitate biografică prea puțin interesantă pentru istoricii filosofiei. Mărturisirea apărută în 1921 se numește *Arta de a suferi. Trepetnic sufletesc*. Ecourile primului război mondial și ale jertfelor lui au pătruns și în alte scrieri floriene timpurii. De astă dată confesiunea ține să transfigureze dureri intime în tăria sufletului, potrivit cu mottoul din Maeterlinck înscris pe pagina interioară de titlu: "Răul este un bine pe care nu l-am priceput încă." Privitor la termenul de "artă" din titlul cărții, el trebuie înțeles în cuprinzătorul lui sens latin, "ars", extins asupra multiplelor activități utile și lucrări bine făcute. "Arta de a suferi" este, astfel, tot un mod de a exista, numai în aparență aflat la antipodul "artei de a iubi", sau numai la antipodul variantei ovidiene, în schimb înfrățită intim cu dragostea spirituală...

După o primă parte ce repetă titlul cărții, a doua se numește chiar *Despre iubire*. Ideea ei o variază următoarele părți, *Despre sinceritate* și *Rostul vieții*. Tînărul autor urmărește cu adevărat "rostul vieții", personal și suprapersonal, ca unul ce-i aparține în mod intim, dar pe care îl verifică și prin intermediul multor autorități. Din ce domenii provin, spre a depune mărturie? Din filosofie *și* din literatură. Iată-i, într-o enumerare incompletă, suficient de amplă totuși pentru a indica un cerc al lecturilor și al opțiunilor: Socrate, Platon, Pascal, Spinoza, La Bruyère, La Rochefoucauld, Benjamin Constant, Vigny, Flaubert, Remy de Gourmont, Anatole France, Romain Rolland, Bergson, Bourget, Barrès, Leibniz, Goethe, Schiller, Novalis, Schopenhauer, Nietzsche, Byron, Thackeray, Tolstoi, Dostoievski, Maeterlinck, Ibsen, C. Bolliac. Mai des sînt invocați Platon, Spinoza, Goethe, Nietzsche, Maeterlinck. Ca personaje sau cărți sînt citate Hyperion, Don Juan, Faust, Ema Bovary, Ana Karenina, Levin, *Simpozion* (*Banchetul*), *Sub-sol* (*Însemnări din subterană*), *Jean-Christophe*. Demonstrația se sprijină, așadar, pe: gînditori greci (ajutător

Scanned with CamScanner

stoici romani și creștini), filosofi și scriitori francezi și germani, autori ruși sau de altă proveniență.

Ce urmărește Florian? Lămuritoare sînt cîteva titluri de capitole: *Filosofia fricii, Semănătorii de minciuni, Minciuna părerilor de rău, Fără mască..., Chemarea sincerității, Florile mîngîierii, Despre moarte și sinucidere, Și totuși!..., Armonia vieții, Adîncurile vieții, Legea iubirii, Diletantismul și seriozitatea, Cetatea luminii, În inima culturii.* Și cîteva citate. "Întruparea cea mai largă și mai umană a iubirii de cultură ne-o dă *filosofia.*" "Pesimismul nu va ucide niciodată toate iluziile omenești." Rostul vieții este o "*armonizare cît mai desăvîrșită a unei vieți cît mai bogată în fiecare din noi și cît mai cuprinzătoare în afară de noi*". "Legea armoniei finale, dar veșnic neînfăptuită, este legea vieții, legea adaptării treptate și continue, legea mersului înainte, acea lege care ne dă puteri să ne împăcăm cu o durere sau să-i tocim vîrful ei ascuțit, cînd i-am supraviețuit." Tocmai de aceea se cuvine să-l urmăm pe simbolicul Hyperion, "zeul luminii și al înțelepciunii".

Naiv și caracteristic. Florian se definește într-o cheie subiectivă, la care nu va mai reveni. Ia act de contrarii, nu vrea să le surclaseze, ci să înțeleagă viața prin ele, în ele, cu ele. Viața e plină de contradicții. Armonia se bazează pe disarmonii. Nu există noblețe umană fără frică, suferință, moarte. Dar cu ele, noblețea există. Ea trebuie să caracterizeze omul. Prin "legea iubirii" omul a pătruns "în inima culturii".

Arta de a suferi prevestește întrucîtva, la un nivel imperfect, *Existența tragică*, eseul lui D.D. Roșca. Și Florian schițează un model de umanitate. Prin asumata subiectivitate caută să parvină la obiectivitate. Centrează totul pe moralitate. Teoretizează o morală practică, una individuală dar cu presupusă valabilitate generală. Morala mijlocește între filosofie și literatură. Deocamdată gînditorii și scriitorii sînt la fel de importanți; deși Florian optează, și prin scriitori, pentru filosofie, ca întruparea cea mai largă și mai umană a iubirii de cultură.

2. Mircea Florian și-a enumerat el însuși scrierile într-un *Memoriu de titluri și lucrări* (1939). La punctul C, *Lucrări științifice*, el a reținut *Arta de a suferi* sub numărul 4. Înainte a plasat teza de doctorat susținută și publicată în 1914 la Greifswald, *Der Begriff der Zeit bei Henri Bergson*

Scanned with CamScanner

(cu subtitlul "Eine kritische Untersuchung") și textele românești apărute în 1922 în "Convorbiri literare", *Spre o nouă filosofie* și *Realism și idealism*. Apoi a numit cărțile prin care a început să se impună în domeniul său de specialitate ca o autoritate: *Îndrumare în filosofie* (1922) și *Rostul și utilitatea filosofiei* (1923).

Absolvent al liceului "Sfîntul Sava" din București (1907), cu diploma de licență în litere și filosofie a Universității din București (1911) și diploma de doctor în filosofie a Universității din Greifswald (1914), Mircea Florian devine succesiv docent în istoria filosofiei (1916), asistent suplinitor (1922), conferențiar suplinitor (1924) și definitiv (1927). Își lărgește treptat preocupările, mereu axate însă pe filosofie. Ele cuprind istoria filosofiei antice, medievale, moderne și contemporane, un curs de "Introducere în filosofie", ulterior și logica. Lucrarea de doctorat a dedicat-o "Herrn P.P. Negulescu", profesorului său bucureștean celui mai apropiat. Nu se va mai dezice de domeniul căruia i se consacrase pe urmele lui Negulescu și în spiritul "îndrumării" lui - conform, de fapt, cu "rostul și utilitatea" pe care încă Titu Maiorescu le prescrisese filosofiei românești și pe care elevii lui, apoi elevii elevilor lui aveau să le urmeze...

Un capitol din *Rostul și utilitatea filosofiei* se delimitează categoric de "filosofia vieții". Aceasta e identificată cu "filosofia mușchilor", un nou "dandysm filosofic" antiintelectualist, o viziune în schimb "artistică, sceptică, diletantă, emoțională", care vede adevărul în sentiment și laudă pasiunea, dînd la o parte știința, detronînd inteligența. Sînt refuzurile și atașamentele caracteristice lui Florian. Și amintitul *Memoriu* le enunță clar, înainte de a enumera cele 48 de lucrări științifice. Programul filosofului e sintetic expus în trei pagini: convingerile și le-a prefigurat însă de la articolele publicate în "Convorbiri literare" în ultimul an de studii universitare bucureștene sub titlul *Destinele științei și metafizicii*; după care a urmat în toată activitatea sa "gînduri neschimbate"; acestea i-au fost impuse "mai ales de întinderea și înrîurirea curentului intuiționist, anti-intelectualist sau irațional al vremii"; antidotul la acest "val mistic" a fost pentru el o "largă comprehensiune istorică", "prezentarea istorică" a rădăcinilor respectivului "curent irațional ce amenință a dezagrega o cugetare milenară"; căci "iraționalismul e concluzia subiec-

Scanned with CamScanner

tivismului modern"; dar tocmai istoria filosofiei insuflă credința în depășirea crizei contemporane a filosofiei; iar pentru ca cercetarea istorică să ducă la o filosofie sistematică lucidă și echilibrată, aceasta are nevoie de alianța cu "știința pozitivă", cu "știința specială", adică de strădania pentru "întocmirea unei cunoștințe mai concrete, mai largi și în consecință inatacabile".

Programul de o viață e enunțat în 1939, aproximativ la jumătatea cercetărilor întreprinse. Pînă atunci gînditorul dăduse la iveală un șir de studii publicate în "Revista de filosofie", "Ideea europeană", "Convorbiri literare", "Viața românească". Despre cine și ce? Pe de o parte: Kant, Maine de Biran, Spinoza, Hegel, Goethe, E. von Helmholz, din nou Kant, empirio-criticismul, Conta, Maiorescu, filosofia românească. Pe de altă parte: "răsturnarea tuturor valorilor", "filosofia timpului nostru", "criza filosofiei contemporane", "problema datului", "filosofie și raționalitate", "filosofie și istorie", "experiență și matematică", "paradoxele experienței", "relativitate și existență", "antinomiile credinței", "destin și creație". Acestea și alte studii onorează programul cu dublă și unitară înrădăcinare: istorică și teoretică. Istoricul trece succesiv în revistă punctele centrale în devenirea gîndirii universale și naționale, iar teoreticianul forjează de aici propria sa viziune despre lume. Așa procedează și cărțile din același răstimp: *Știință și raționalism* (1926), *Cosmologie elenă* (1929), *Cunoaștere și existență* (1939).

În scurtele comentarii din *Memoriu* pe marginea cîtorva din aceste cărți și studii, autorul însuși ne indică aliniamentele demonstrațiilor sale. Iată doar cîteva dintre cele cu sens dublu, pentru definirea propriilor căutări "realiste" și pentru disocierea lor de orientările opuse, indirect nu o dată "artistice". *Știință și raționalism*: evită atît limitatul raționalism tradițional, cît și iraționalismul după care "*gîndirea e o activitate productivă pînă la creație*"; le evită de dragul unei noțiuni mai temeinice, "*Știința*", care explică gîndirea nu ca depășind ci ca adîncind intuiția. *Destin și creație* (1937): "Ruinează oare «creația» determinismul științei noi, așa cum a ruinat pe acela al științei antice?" *Cunoaștere și existență*: întocmește o nouă "*ontologie realistă*, care pune capăt idealismului" și dezvăluie îndoita stratificație a oricărei cunoștințe, "stratul ontologic fundamental și stratul psihologic subordonat".

Scanned with CamScanner

Memorîul se încheie cu succinte concluzii. Autorul vroia să evadeze din "isme", să revină "la faptele pure, la datele netulburate sau purificate de tălmăciri preconcepute", lozinca lui este "dincolo de pozitivism şi metafizică", temele lui de căpetenie rămîn probleme "de metafizică sau de teoria cunoştinţei şi de logică", precum şi probleme "de ordin istoric".

3. Completăm mărturisirile filosofului doar cu cîteva idei din studiile sale care îi detaliază orientarea.

Revenim la *Ştiinţă şi raţionalism*, prima expunere coerentă a temeiurilor gîndirii sale. Antinomia dintre raţionalism şi antiraţionalism (care e şi antiintelectualism) e opoziţia dintre gîndit şi "trăit". Totul depinde însă de ce vom înţelege prin ştiinţă şi cunoştinţă. Din raţionalism e de păstrat "primatul «teoriei» sau logicului". Dar ştiinţa va putea fi aşezată pe locul dintîi ce i se cuvine numai dacă va fi "liberată de dogma raţionalistă". Căci vechiul raţionalism se înfrăţeşte cu iraţionalismul prin credinţa în "activitatea internă" a gîndirii, activitate concepută ca ordonatoare sau creatoare. Antiraţionalismul înlătură ordonarea, primeşte necondiţionat activitatea creatoare, bazată pe intuiţie. În primă şi ultimă instanţă însă, "în ideea de creaţie sau de elaborare prin spirit se întîlnesc frăţeşte raţionalismul şi antiraţionalismul". La antipodul acestei dogme sau superstiţii, Florian preconizează "simţul preciziei şi spiritul realist". "Întîi evaluăm şi apoi gîndim sau exprimăm limpede această evaluare." De aici şi deosebirea dintre Cunoştinţa I, sau Intuiţia, şi Cunoştinţa II, sau Inteligenţa, Raţiunea, Gîndirea. Capitolul VIII se intitulează *Intuiţie şi raţiune*. Un subsol invocă spusele "poetului": "«raţiunea nu mă consolează»". Poetul - urmează comentatorul - poate avea din punctul lui de vedere dreptate, dar nu e "în chestie", fiindcă orice afirmaţie (etică, religioasă, estetică) tot intelectualistă este: "Orice exprimare a faptelor e o clarificare, e o «înţelegere», e o exprimare verbală, deci e o chestie de inteligenţă."

Antinomiile credinţei compară religia cu metafizica, de fapt credinţa şi filosofia ca ştiinţă. "Metafizica e de resortul «raţiunii», religia este suprarațională", "sfera religiei e *supranaturalul* sau *transcendentul*, sfera filosofiei e *naturalul* sau *imanentul*." Religia e de neînlăturat cîtă

Scanned with CamScanner

vreme soarbe seva "din afecte universale (iubire)"; dar credința substituită cunoștinței duce la "epilogul iraționalist".

Ne oprim aici pentru a aduna firele concepției împărtășite. Ca istoric Florian urcă răbdător pe firul confruntărilor filosofice, încearcă mereu să le depășească unilateralitățile. În principal îl preocupă rădăcinile crizei intelectului. Sursele ei le descoperă încă în "cosmologia elenă". Se oprește de cîteva ori și în detaliu asupra momentului kantian central (vezi ampla sa contribuție la *Istoria filosofiei moderne*, vol. II, 1938). Pe Kant îl consideră însă mai degrabă anti-copernican, contrar intențiilor afișate, întrucît e axat pe facultățile subiectului și nu pe însușirile obiectului. Or, Copernic instala în obiecte axa lumii și deci a conștiinței. Adevărata "răsturnare copernicană" ar urma-o Florian însuși. Chiar dacă mai tîrziu va recupera, într-un studiu postum, o seamă de *Elemente viabile în filosofia lui Kant*, va continua să critice neslăbit - în prelungirea primei sale confruntări cu Bergson - orice intuitivism, subiectivism, psihologism, cu deosebire extremul antiintelectualism și iraționalism, răspîndite și păgubitoare, după convingerea sa, într-o parte considerabilă a filosofiei secolului 20.

Mircea Florian se îndreaptă spre o filosofie apropiată în spirit de Nicolai Hartmann. Accentul ei de bază e ontologic; din care este dedusă sfera ei principală, gnoseologică-epistemologică. Florian leagă indisolubil cunoașterea de existență. El urmărește un "realism integral", opus oricărui "realism vulgar". Ontologicul primează asupra cunoașterii, dar centrală în filosofie rămîne cunoașterea, adică știința. Reconstrucția filosofică o realizează "filosofia datului", orientată cu fața spre obiecte și spre înțelegerea lor: intuitivă și logică. Realismul ontologic operează o deschidere către monismul epistemologic, mereu dornic de a depăși tradiționalele dualisme, rupturile dintre presupusele contrarii. Contează experiența, contează gîndirea, contează știința. Toate unilateralitățile pe care Florian ține să le depășească, în plan istoric și sub raport sistematic, îl conduc spre elogiul adresat științei. Față de vechea metafizică, noua filosofie trebuie să fie un raționalism înnoit prin știință. Viziunea filosofică se cuvine să-și regăsească impactul, deseori compromis, cu viziunea științifică. Tocmai pentru aceasta se întemeiază pe datul ca obiect de

Scanned with CamScanner

cunoaștere și parvine, prin "realismul" ontologic monist, la o temeinică, treptată, neîncetat aprofundată cunoaștere.

Florian e categoric convins de nevoia înfrățirii și reînfrățirii filosofiei cu știința. Ce rol poate el să acorde în consecință artei? Din chiar citatele invocate rezultă un prim rol negativ, în măsura în care o anumită "artă" - intuitivă, pasională, antiintelectuală - e asociată cu filosofia și implicată în ea. Gîndirea, ca gîndire științifică, este cunoaștere iar nu "activitate productivă pînă la creație". Filosofia, din punctul său de vedere, are menirea să fie cunoștință, știință, gîndire logică - și nu "creație". Atunci artei nu-i mai revine nici un rol în edificiul culturii? Oare filosoful care s-a preocupat mereu de filosofie, și tocmai în acest sens de știință, a rămas străin artei? Oare a fost mereu bănuitor la adresa ei sau a expulzat-o chiar din preocupările lui? Nici una din aceste presupuse consecințe nu decurg din premisele constatate. Ele ar rezulta cu necesitate dacă postulatele ar fi unilaterale. Dar tocmai unilateralitatea a suspectat-o mereu filosoful, de unilateralitate a ținut mereu să se lepede.

4. În 1942 Mircea Florian pune la punct două studii, pe care le publică reunite sub titlul *Metafizică și artă* în 1945. Cel dintîi, mai scurt, tratează *Destinul metafizicii*; al doilea, mai amplu - relația dintre *Filosofie și artă*. O succintă *Prefață* precizează că ambele studii "sînt animate de același gînd sistematic, privit dialectic sau, în perspectivă istorică", anume măsura în care metafizica și arta "înfig rădăcinile lor în experiență", concepută însă netradițional, evitînd și reacția de apriorism intelectualist și cea de misticism - gînd caracteristic tuturor cercetărilor autorului și care acum vizează două domenii inconfundabile, unul "care se crede dezlegat de experiență" și altul care mereu încearcă, neîndreptățit, "o legitimare «experimentală» a viziunii metafizice". Două accente polemice, dintre care unul privește acea "experiență specifică" = arta, care "nu e o cunoștință". "...specificul artei s-a impus și din rîvna de a explica întreaga cultură prin jocul celor două funcții fundamentale ale vieții umane: funcția de cunoaștere și funcția de «creație» sau de zămislire prin muncă a unei lumi care, fără om, n-ar fi fost posibilă."

Preocupat îndeobște de "funcția de cunoaștere", Florian se simte îndemnat să explice acum și "funcția de «creație»", în absența căreia

Scanned with CamScanner

valoarea culturii umane ar fi știrbită. El devine estetician în calitate de filosof; și ține în chip filosofic să distingă arta de filosofie. Din acest motiv simte nevoia să se ocupe, dar numai o singură dată, de artă. Fixează teoretic granițele *ei*, pentru ca, după ce i-a delimitat teritoriul, să-l părăsească și să revină la teritoriul *lui* preferat. Decurge de aici o competență insuficientă pentru estetică? În nici un caz. Atunci și cîtă vreme se asumă ca estetician, el o face în posesia deplină atît a obiectului, cît și a instrumentației. Studiul este nu numai avizat, ci și erudit. Ar ajunge ca dovadă să invocăm bibliografia folosită direct, autorii citați și lucrările luate în discuție. Ar rezulta o listă foarte cuprinzătoare, acoperind toată estetica europeană, mai ales vest-europeană, franceză, germană, engleză, urcînd pînă inclusiv în anii treizeci ai secolului. Florian cunoaște îndeaproape estetica. El o dezbate mereu dinăuntru, asemenea unui specialist care i s-a consacrat timp îndelungat. Dar o discută mereu din propriul său unghi de vedere, pentru propriile lui nevoi. El se conformează astfel modelului kantian, cel mai derutant dar și cel mai impunător, în măsura în care estetica decurge din nevoi exterioare ei, dar se legitimează deplin în specifica ei interioritate.

5. Pentru a circumscrie *ideea de bază* a studiului, îl vom rezuma cît mai strîns cu putință, căci cititorul s-ar putea rătăci în hățișul demonstrațiilor, în ciuda faptului că ele toate urmăresc o aceeași idee. Ea e mărturisită de la început, pe urmă autorul parcă se îndepărtează de ea, pentru a o relua cu toată limpezimea abia în final. Această idee e enunțată în fraza de început - "Conviețuirea filosofiei și artei în cîmpul aceleiași culturi..." - și detaliată în primele 5 paragrafe. De pe acum e limpede ce îl nemulțumește pe Florian: confuzia celor două forme de cultură. Relațiile filosofiei cu știința și cu religia au fost mai stăruitor analizate decît vecinătatea ei cu arta - în timp ce s-au înmulțit tentativele de a-i subordona artei filosofia. O anume filosofie, aspru amendată de autor, s-a aruncat în brațele artei; iar teoreticienii - și nu practicienii - artei au încercat mereu ispita de a face din ea "un organon de cunoaștere" filosofic sau metafizic. Arta întreține, desigur, relații intime cu religia, morala, filosofia, știința, tehnica. Ea acceptă chiar multe valori extraestetice, motiv pentru care estetica a și simțit la începutul secolului trebu-

Scanned with CamScanner

inţa de a se dubla cu "ştiinţa artei". Dar "funcţia extraestetică a artei" nici nu contravine specificului ei estetic şi nici nu permite reducerea artei la o altă activitate - în nici un caz la filosofie.

Dilema estetic-extraestetic introduce şirul antinomiilor în următoarele paragrafe [6-10]. "Antinomiile estetice" acoperă multe din disputele istoriei esteticii. Conţinut-formă, descriptiv-prescriptiv (psihologic-normativ), obiectiv-subiectiv (în subsidiar: moral-amoral, seriozitate-joc, încordare-desfătare etc.), frumos natural-frumos artistic, conştient-spontan, adevăr-aparenţa adevărului ş.a., adică principalele antinomii se concentrează în antinomia raţional-iraţional (arta e cunoaştere *versus* arta e afectivitate, pur subiectivă sau imaginativă). Iraţionalul ar fi pus stăpînire pe gîndirea secolului, dar în loc să înalţe arta, a coborît filosofia la nivelul subiectivităţii lirismului. Apare bănuiala "că în artă antinomiile sînt numai aparente" - ceea ce în finalul studiului va ajunge o certitudine: "antinomia estetică este o umbră, o iluzie", izvorîtă "dintr-o eronată tălmăcire a fenomenului estetic". Dar pentru a face acest salt de la presupunere la convingere, arta trebuie înţeleasă ca avînd "o funcţie autonomă". Iar pentru aceasta e nevoie de o defrişare istorică a terenului, înlăturînd toate unilateralităţile care l-au năpădit.

Astfel ajunge Florian la ampla lui schiţă istorică [par. 11-32]. Principala prejudecată pe care o atacă aici este "gnosticismul estetic", care atribuie esteticului nu doar o funcţie de cunoaştere, ci chiar o valoare metafizică, întemeind astfel şi confundarea ei (din ambele direcţii) cu filosofia. Istoricul esteticii rezumă ansamblul contribuţiilor luate în discuţie, adoptînd (mărturisit) metoda urmată de Croce în "neîntrecuta parte istorică din *Estetica* sa..." Florian pendulează astfel între o efectivă demonstraţie (întrucîtva partizană) şi o reconstituire obiectivă. Platon, Aristotel, Plotin, estetica medievală (mai ales Augustin), gînditorii renascentişti, cei din veacul 17 şi din secolul 18 (aceştia din urmă, detaliaţi) variază antiteza obiectiv-subiectiv, intelectualism-sensibilitate. Amestecul "de subiectivism şi obiectivism, de iraţionalism şi raţionalism", ca fundamental echivoc, nu reuşeşte să-l înlăture nici criticismul kantian, deşi, "punînd accentul pe subiectivitatea frumosului şi artei", indică totodată o cale a depăşirii antinomiei. "O oază de înţelepciune" în divagaţiile metafizice ar reprezenta-o Schleiermacher. Dar el e rapid

Scanned with CamScanner

înăbușit de alte tentative metafizice și - din direcția inversă - de "esteti-zarea filosofiei". "Panestetismul", ca imperialism al artei, este epilogul "viziunii creaționiste", revers complementar al "gnosticismului estetic". Această perspectivă "gnostică" ar fi dominat și estetica românească, prin Lucian Blaga, Liviu Rusu, Eugen Sperantia, Tudor Vianu [par. 25]. Următoarele paragrafe [26-31] opun liniei dominante în istoria esteticii "cealaltă formulă capitală în care esteticul este respectat în autonomia sa, tocmai prin despărțirea lui cît mai strînsă de lucrarea și ambițiile filosofiei - formulă prezentă în concepții estetice contemporane". Florian simpatizează acest *antidot* istoric la "gnosticism", prezent în realizările neocriticiste, în variantele fundate psihologic (inductiv, empatic, cu accent pe sentiment) sau în "Kunstwissenschaft". Disputa în jurul psiho-logismului a cedat însă locul, în ultimele decenii, problemei valorii [par. 32]. Accentul axiologic e un indiscutabil pas înainte, cu condiția să se renunțe la așezarea tradițională a adevărului, binelui și frumosului pe același plan. Căci adevărul și binele *au* valoare, pe cîtă vreme frumosul - înainte și pentru a avea valoare - *este* valoare, ca atare particularitatea acestei valori "trebuie căutată în «adîncurile» conștiinței, în «trăiri», în «sentimente». De aceea frumosul, mai mult decît adevărul și binele, zguduie, farmecă..." Dar tocmai *realitatea* valorii estetice desfide subic-tivismul axiologic. Existența, inclusiv cea valorică, prefigurează și înte-meiază aprecierea.

Această concluzie la prima parte a studiului introduce a doua lui parte, *Starea estetică sau esența frumosului și a artei*. "Antinomia estetică fundamentală", esteticul ca "o cunoștință specifică sau o emoție specifică", "o funcție «gnostică» sau o funcție «pathică»" a fost docu-mentată în prezentarea ei istorică, dar nu și soluționată. Ca în situația "miticului Anteu", este necesară "revenirea la fapte, contactul cu expe-riența". Florian își reafirmă metoda de bază, care numai ea ar permite (precum cu alte ocazii analizate în alte scrieri, pînă la *Recesivitatea* inclusiv) depășirea aparentelor antinomii și contradicții, care țin "de domeniul discursului, nu al faptelor". Înainte însă de a defini necontra-dictoriu "starea estetică", autorul mai curăță terenul "de două chestiuni liminare", raportul dintre frumosul în natură și frumosul în artă [par. 33], precum și raportul dintre artă și frumos [par. 34]; cărora le mai adaugă

Scanned with CamScanner

încă un raport controversat, dintre creație și contemplație [par. 35]. Aceste noi preliminarii, bogate în alte comentarii pe marginea unor puncte de vedere recente în estetică (Lalo, Worringer ș.a.), fac punte între ideea valorii și explicitarea ei personală. Paragrafele ajung concluzive chiar înaintea *Concluziei* propriu-zise. "*Arta nu e o esență, ci o relație*" [par. 36] deschide șirul lor. Contrar esteticii tradiționale, arta nu e o proprietate (o esență) nici a obiectului estetic și nici a subiectului estetic, ci "o *relație* între obiecte și conștiință", dar una neatîrnată și de subiect și de obiect, adică (în opoziție cu subiectivismul) o *existență* relațională. "*Arta nu e fundată pe o relație ci este însăși această relație.*" Dar, întrucît o relație se deosebește de alta numai prin termenii ei, se cuvine lămurit fiecare termen în parte, cel subiectiv [par. 37] și cel obiectiv. Ultimul, obiectul "sensibil", înseamnă atît forma intuitivă [par. 38] cît și conținutul sufletesc [par. 39]. Contemplația estetică se raportează și la una și la cealaltă. Pe de o parte, "arta este o intuire, o prindere a unei forme". Pe de altă parte, "*corpul estetic exprimă sufletul estetic. Esteticul stă în expresivitate, în evocare și sugestie.*" Această unitate dintre corp și suflet, dintre forma intuiției și conținutul expresiei devine unitatea dintre real și ireal [par. 40]. Reală e corporalitatea artei, ireal e sufletul exprimat în artă - ambele imaginate de către artist. "Obiectul estetic este un complex ciudat de real și ireal...", "...în estetic realul și irealul se armonizează alcătuind o lume *mai perfectă*", care nu pendulează între real și ireal, "ci chiar *este* contopirea realului cu irealul..." Răspunsul la întrebarea "*Ce este arta*? [par. 41] urmează firesc: arta ilustrează "funcția de plăsmuire" ca alăturată "funcției de cunoaștere"; arta "își dă sieși propria ei realitate", care este o *realitate* a chiar "irealității" ei, căci în artă creația toarnă "în tipar intuitiv lichidul incandescent al emotivității idealizate", îmbinînd forma intuitivă cu un conținut sufletesc (sufletul ireal al obiectului și sufletul real al contemplatorului său). "Toate aceste complexe însușiri ale esteticului fac din el o lume închisă în sine, o lume rotunjită și pregnantă; ele justifică caracterul esențial al operei de artă: *perfecțiunea imutabilă.*" (Termenul din urmă va fi același, și tot concluziv, în studiul sintetic al lui Tudor Vianu din 1947, *Tezele unei filosofii a operei*: în cazul operelor artei obiectul este "imutabil original și ilimitat simbolic".)

Scanned with CamScanner

Dacă ar fi un estetician dornic numai să definească arta, Florian şi-ar putea încheia demonstraţia aici. El urmăreşte însă *ideea lui de filosof*, care, deşi enunţată, pretinde o *Concluzie* specială. El adaugă deci înfăţişării istorice a antinomiei estetice şi descrierii stării estetice "un şir de consideraţii sistematice asupra raportului dintre filosofie şi artă". Urmează trei paragrafe [42-44], despre "experienţa estetică", raportul dintre "filosofie, ştiinţă, religie şi artă", dintre "obiect filosofic şi obiect estetic". Iată ideile lor concluzive. Iraţionalismul contemporan păstrează în fapt, şi atunci cînd pune accentul pe afectivitate, interpretarea gnostică tradiţională a esteticului. Şi el, şi esteticul văzut în calitate de cunoştinţă, ancorează în interpretarea metafizică. Dar antinomia aparentă a celor două interpretări trebuie depăşită, ca şi antinomia subiectiv-obiectiv, şi nu printr-o "sinteză şubredă a unei opoziţii care nu duce nicăieri" (viitoarea idee polemică dominantă în *Recesivitatea*), ci printr-o "nouă teză", prin "aşezarea *obiectului estetic* pe alt plan", adecvat. Căci obiectul estetic e un dat-şi ca atare "neatîrnat de conştiinţă", dar un dat specific la confluenţa dintre irealul sufletesc şi realul corporal. O afectivitate ireală (ideală) în obiectul autotelic declanşează plăcerea contemplaţiei. Prin "imaginaţia creatoare" realul şi irealul se împletesc inefabil în estetic, frumos, operă de artă. Esteticul nu pretinde însă generalizare culturală. Arta, "lumea «însufleţirii», a *expresivităţii* spirituale în materie", nu se confundă cu filosofia, "care mijloceşte totdeauna cunoştinţe". "Panestetismul", "pancalismul", lumea privită sub specia "*pulchritudinis*" e o falsă perspectivă. Arta se află şi la antipodul religiei şi al năzuinţelor ei transcendente. "*Esteticul e cel mai mare duşman al «transcendenţei»*", arta nu trece de sensibil, dă viaţă "fictivă" corporalului, se mulţumeşte cu "*perfecţia ei, îndestularea cu sine, închiderea întru sine*", rostogolirea *"în sine însăşi"*. Filosofia nu e artă, nici "un amestec de ştiinţă şi artă", "filosofia ţine de teorie, de cunoştinţă, deci de ştiinţă". (Particularizarea de ultimă oră a luptei cu iraţionalismul, identificarea societăţii "capitaliste", dominate de "tehnică", nu cu "moartea visului", ci cu "moartea adevărului", deci cu biruinţa minciunii - ar putea fi un compromis nu din anul elaborării, mai degrabă din anul publicării studiului). Concepţia expusă "garantează destinul artei şi nu umileşte spiritul". Şi concluzia concluziilor: "Prin imaginaţie, nu explorăm un

Scanned with CamScanner

univers «mai real» decît cel sensibil, universul metafizic, ci universul feeric al ficţiunilor, în prelungirea ordinii sensibile şi ca atare încadrat într-o experienţă mai vastă" - "... esteticul e poetic, ţine de funcţia creatoare sau înfăptuitoare, nu de funcţia de cunoaştere sau teoretică - cele două funcţii fundamentale ale naturii umane." Această ultimă frază a studiului îi rezumă întregul sens.

Am căutat să probăm natura demersului. Mircea Florian s-a aplecat asupra artei ca filosof, din punctul de vedere al filosofului, pentru a o delimita de filosofie. Arta reprezintă pentru el expresia celei de a doua funcţii umane fundamentale. Prima e cunoştinţa, ştiinţa, filosofia. Indispensabil ca "experienţă", decisiv ca "dat", esteticul cere *o altă* circumscriere. Pentru aceasta Florian parcurge întreaga istorie a esteticii, o amendează, propune o concepţie proprie. Ca filosof prin excelenţă, estetica îl interesează mai mult decît arta - dar anume pentru a defini arta, pentru a o defini în opoziţie cu filosofia. Autorul respinge interpretările estetice tradiţionale, deşi reproduce riguros teoriile repudiate. În ansamblu, *Filosofie şi artă* atestă un estetician nu doar perfect stăpîn pe materie, ci şi foarte personal, cu multe observaţii şi concluzii originale. Acest atît de aplicat şi dens text este unul de vîrf în estetica românească, dar se înscrie ca o certă valoare şi în întreaga estetică europeană a primei jumătăţi de secol. La noi, *Filosofie şi artă* stă alături de scrierile lui Tudor Vianu, *Estetica* şi dezvoltările ei ulterioare. Nu putem consemna decît cu mirare şi regret interesul scăzut cu care studiul lui Mircea Florian a fost pînă în prezent întîmpinat.

6. Printre cursurile ţinute de Florian la Universitatea din Bucureşti în primii ani postbelici, pe lîngă cele de logică, epistemologie şi istoria filosofiei moderne, un *Curs de filosofie generală* (A.S.F.L. 1946-1947) conţine şi o reluare scurtă a principalelor idei din *Metafizică şi artă*. Capitolul *Disciplinele filosofice* ia în discuţie şase asemenea discipline, teoria cunoştinţei (vechea metafizică), logica, psihologia, etica sau morala, ştiinţa valorilor sau axiologia şi estetica. Acestora li se adaugă filosofiile axate pe ştiinţele speciale: filosofia matematică, filosofia ştiinţelor fizice sau cosmologia, filosofia biologiei, filosofia vieţii sociale, filosofia limbajului, filosofia dreptului, filosofia religiei. În cadrul

Scanned with CamScanner

primelor șase, Florian ajunge - în și din axiologie - la estetică. Îi consacră acesteia paragraful 36. Estetica e condiționată de toate disciplinele precedente și, din secolul 18, investighează sensibilitatea ca pe un corelativ al logicii. După referiri la estetica tradițională și exponenții ei, autorul amendează autonomia esteticului (căci "toate disciplinele filosofice, deci și estetica, oricît de îndreptățită ar fi năzuința lor spre autonomie, sînt totuși discipline ale omului și pentru om"), numește "menirea artei" "o abatere emotivă" spre a "«spiritualiza» pe om" - și parvine la ideea sa despre raportul dintre corpul estetic ("o sensibilitate însuflețită") și sufletul estetic ("un suflet ireal sau fictiv"). "Specificul estetic stă în conlucrarea indescriptibilă între real și ireal cu diferite gradări mai ales a celui din urmă." Esteticul e autotelic, coexistă cu extraesteticul, e specific, dar "aproape toate manifestările culturale beneficiază de marea putere a esteticului în cele trei categorii ale sale: muzicalul, picturalul și poeticul", ceea ce iarăși nu îndreptățește funcția metafizică pe care atîția în istorie i l-au atribuit. Aceste pagini reafirmă ideile de bază din anteriorul studiu special, în măsura cerută de disciplinele unui curs de filosofie generală.

7. Cîteva cuvinte despre opera capitală postumă a filosofului, *Recesivitatea ca structură a lumii* (Editura Eminescu, vol. I, 1983, vol. II, 1987). Ea prelungește, aprofundează și desăvîrșește viziunea lui Mircea Florian. Aceasta este dominant ontologică, cu numeroase deschideri de gnoseologie și sociologie, axiologie și etică etc. Sînt abordate doar în treacăt chestiuni de estetică; se folosesc exemplificări din artă pentru limpeziri teoretice de alt ordin. Astfel, *Rațional-irațional* [cap. 19] invocă "omul absurd" în baza eseului *Le mythe de Sisyphe* de Camus. *Existență-valoare* [26] compară "Binele", "Frumosul", "Adevărul", iar înaintea ultimului - "lume a Ideilor" - se referă în treacăt la calități "estetice" și "frumusețea unui tablou". "*Legea violenței*"-"*legea iubirii*" [32] îl invocă pe *Faust* și *Wilhelm Meister* de Goethe, dar și conceperea fericirii de către Shaw și Gide, împreună cu un citat din poemul Mariei Noël, *Les chansons et les heures*. Anexa *National-supranațional* discută mișcarea literară și umanistă germană, cu referiri la Lessing, Herder, Goethe, Schiller. *Acțiune-cunoaștere* [33] ajunge și la artă - laolaltă cu

Scanned with CamScanner

morala sau religiile - ca formă a acțiunii (*versus* formele cunoașterii). *Conducători-intelectuali* [34] revine la *Faust*. *Optimism-pesimism* [35] nu-l părăsește pe Goethe, dar citează și *Prometeu înlănțuit*, un vers din Grigore Alexandrescu și pe Emerson. *Schimbare-evoluție, progres* [36] citează în traducerea lui E. Lovinescu din *Odele* horațiene, ajunge la disputa cu privire la progresul în artă, "mai greu de stabilit". ("Voința artei nobile n-a dispărut" însă.) *Viață-moarte* [37] conține multe referiri la artiști și opere: Anatole France, Maeterlinck, Dante (*Purgatoriul*), Wilde, Emerson, La Rochefoucauld, Tolstoi (*Moartea lui Ivan Ilici*), Jules Renard, Gorki, Leonid Andreev, Lucrețiu. *Cosmocentrism-antropocentrism* [39] dă și alte exemple artistice.

Ce ar rezulta din această incompletă enumerare? Mai întîi, prezența firesc mai amplă a probelor artistice în al doilea volum, cu caracter socio-istoric. În al doilea rînd, vasta cultură artistică a autorului. Felul subiectiv în care scriitorii fuseseră invocați - de dragul moralei individuale - în *Arta de a suferi* își găsește un anume pandant în felul obiectiv în care ei sînt chemați la bara dezbaterii, de dragul ontologiei generale, în *Recesivitatea*. Motivele ajutător literare din ultima lucrare filosofică se pretează însă unei analize speciale.

*

Mircea Florian este încă prea puțin cunoscut. L-au comentat cîțiva, precum N. Bagdasar în *Istoria filosofiei moderne* (vol. V, 1941). Și în ultimele decenii principala atenție a fost acordată, pe drept cuvînt, ontologiei și gnoseologiei sale. Estetica lui a fost în mai rare cazuri comentată sau reprodusă. *Metafizică și artă* a apărut într-un moment prea puțin prielnic confruntărilor teoretice; iar numărul redus de exemplare a făcut din volum, în curînd, o raritate.

Mircea Florian părea să nu se numere printre esteticienii noștri de frunte. Am încercat să infirmăm această părere. El *este* unul dintre cei mai avizați filosofi români ai artei. Dacă Dragomirescu e un teoretician al literaturii cu propensiuni filosofice, Vianu - principalul nostru profesor de estetică, temeinic înrădăcinat în filosofie, Blaga - autorul unui sistem filosofic personal, extins și asupra artei ș.a.m.d. - Mircea Florian rămîne

Scanned with CamScanner

filosoful "realist" cu pătrundere extrem de avizată și în estetică. Oricine se va ocupa la noi de raportul dintre filosofie și artă, va trebui să-i cunoască viziunea. Cititorii și exegeții vor putea fi sau nu fi de acord cu ea, ori cu anumite puncte de vedere din cuprinsul ei. Dar pînă la eventuale dezacorduri, vor trebui să aprofundeze această foarte personală și foarte riguroasă concepție estetică.

ION IANOȘI

Scanned with CamScanner

CUPRINSUL

Notă asupra ediției (I.P. și I.I.) 5
Prefață 7

DESTINUL METAFIZICII

1.Drama metafizicii e provocată de constituirea, în vremurile noi, a unei științe exacte a naturii 11

2. Anarhia spirituală și noua autoritate a științei. Forme noi de metafizică 14

3. Destinul metafizicii în ultimele trei veacuri: renașterea metafizicii, moarte continuă sau "metafizică latentă"? 15

4. Metafizica tradițională: știința existenței în genere sau a existenței supreme, divine; știința transcendentului sau a existenței "de dincolo" de cea sensibilă 17

5. Cele două sensuri ale transcendentului. Metafizica-știință a Totalității și a Absolutului 20

6. Organul de cunoaștere metafizică: Rațiunea. Metafizica-știință a Rațiunii 22

7. Raționalismul modern sau lupta dintre spirit (libertate) și materie (necesitate mecanică). Rezultatul: certitudinea superioară a Eului 23

8. Cele două doctrine antimetafizice marchează criza metodologică a metafizicii. A) Criticismul și Chestov sau antimetafizica din exces metafizic 25

9. Noua metafizică a Spontaneității Spiritului sau a Negației ca spontaneitate a Rațiunii. De la Hegel la Kierkegaard, Nietzsche și K. Marx sau revoluționarismul ca epilog al metafizicii din secolul al 19-lea 30

10.B) A doua doctrină antimetafizică e de asemenea o criză de metodă: *pozitivismul* ca remediu contra anarhiei pricinuite de metafizică 32

11. Problema cardinală a metafizicii contemporane: poate fi transcendentul obiect de experiență? Excurs asupra noțiunii de *analogie* ca piatră angulară a metafizicii europene 37

Scanned with CamScanner

12. Cele trei metafizici contemporane: a) inductivă, b) intuiţionist-iraţionalistă, c) "metafizica problemelor". "Metafizica industică" sau omul excentric în cosmos (Lotze, Fechner etc.) 41

13. Metafizica intuiţionist-iraţionalistă sau omul ca purtător al realităţii metafizice. A) Bergson, Klages 43

14. Metafizica intuiţionist-iraţionalistă. B) "Filosofia existenţei": Simmel, Scheller, Heidegger, Jaspers, G. Marcel etc. 47

15. Şovăiala metafizicii contemporane între a respecta şi a depăşi experienţa. Ilustrări: Bergson, N. Hartmann (metafizica problemelor), B. Croce, Reininger . 51

16. Metafizica şi ştiinţa exactă contemporană (Jeans, etc.) 56

17. Metafizica românească: De la Conta la L. Blaga sau de la "cvasi-cunoştinţă" la "minus-cunoaştere" 58

18. *Concluzii*. 1) Se vorbeşte mult de metafizică dar nimeni nu mai crede în ea. 2) Neputinţa gîndirii de a revela prin "spontaneitate" o realitate nouă. Primatul descriptivului asupra speculativului.
Cele trei modalităţi de a uni experienţa şi metafizica 61

19. Reforma raţiunii şi a experienţei ca principiu al unei "metafizici" noi . . 65

Postfaţă la "Destinul metafizicii" - de Ilie Pârvu 68

FILOSOFIE ŞI ARTĂ

I. Antinomiile estetice. Gnosticismul estetic

1. Arta nu suferă, asemenea filosofiei, de complexul inferiorităţii 79

2. Cauza acestei situaţii: arta implică o proprie "vedere asupra lumii" . 80

3. Totuşi arta năzuieşte şi ea să dirijeze întreaga cultură.
"Estetica şi ştiinţa artei" 82

4. Arta şi religia se împletesc 85

5. Antinomiile estetice. Punctul de vedere a lui J. Volkelt 87

6. Întîia antinomie: formă-conţinut 89

7. A doua antinomie: descriptiv şi prescriptiv (normativ) 90

Scanned with CamScanner

8. A treia antinomie: este esteticul subiectiv sau obiectiv? "Moralitatea în artă" și "estetismul" 94

9. A patra antinomie: frumosul în natură și artă. O antinomie derivată din precedenta: este arta creație sau imitație? 95

10. Antinomia fundamentală: esteticul este sau nu o cunoștință? Transpunerea în estetică a antinomiei: rațional-irațional 96

11. *Privire istorică asupra antinomiei fundamentale.* a) Metafizica frumosului la Platon 99

12. b) Aristotel și metafizica artei. Reabilitarea imitației și noțiunea de katharsis 102

13. c) Plotin și "estetica utopistă" 104

14. d) Estetica medievală: Augustin și Toma 106

15. e) Estetica Renașterii și a veacului al 17-lea 107

16. f) Estetica veacului al 18-lea: Crousaz, André, Batteux, Diderot . . .109

17. g) Estetica "irațională" în vremurile noi: Bouhours, Du Bos, subiectivismul englez, Vico și Baumgarten 111

18. h) Kant și sinteza raționalismului și iraționalismului 116

19. i) Speculația romantică și panestetismul 119

20. j) Estetica realistă și ateoretică la Herbart și Schleiermacher 123

21. k) Estetica speculativă contemporană: Ed. v. Hartmann, Croce, Bergson 125

22. l) Estetizarea filosofiei la K. Joel, Et. Souriau, J. M. Baldwin, A. N. Whitehead 129

23. m) Arta-cunoștință la artiști: Duhamel etc. 134

24. n) Estetismul la Congresul Internațional de Estetică și Știința artei din 1937 135

25. o) Gnosticismul estetic în gîndirea românească 136

Scanned with CamScanner

26. p) Iraţionalismul estetic contemporan. Arta-joc şi adversarii ei . . .137
27. q) Neocriticismul şi atitudinea antignostică în estetică 140
28. r) Estetica experimentală şi "estetica plăcerii": G. Th. Fechner . . .143
29. s) "Estetica empatiei" (Einfühlung) 145
30. t) Estetica "iluziei" 148
31. u) Estetica afectivistă 148
32. v) Încă o dată valoarea şi imperativul în estetică 151

II. Starea estetică (Esenţa frumosului şi a artei)

33. A) Frumosul în natură şi frumosul în artă 153
34. B) Din nou arta şi frumosul. Arta şi abstracţia, după Worringer . . .156
35. Creaţie şi contemplaţie 159
36. Arta nu e o esenţă ci o relaţie 164
37. Arta ca o "plăcere" specifică 166
38. Contemplaţie şi "intuiţie" (formă) 168
39. Contemplaţie şi suflet (conţinut) 173
40. Esteticul ca punte între real şi ireal 175
41. Ce este arta? Imitaţie şi creaţie. "Adevărul estetic". Funcţia "geniului" .181

Concluzie

42. A) Experienţa estetică 189
43. B) Filosofie, ştiinţă, religie şi artă 192
44. C) Obiect filosofic şi obiect estetic 195
Postfaţă la "Filosofie şi artă" - de Ion Ianoşi 203

Scanned with CamScanner

Foarte rar găseşti în literatura filosofică română cugetare amestecată cu stil literar, cu o bogăţie de imagini. Acesta e meritul lui Mircea Florian, de-a îmbina fericit aceste două mari calităţi care fac citirea atrăgătoare.

Emil Cioran

Mircea FLORIAN (1888–1960) a absolvit în 1911 Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, şi-a luat doctoratul la Universitatea din Greifswald cu o teză despre Bergson şi şi-a început (1916) cariera didactică universitară la Bucureşti, unde a predat întreaga viaţă. Colaborator la *Revista de Filosofie*, *Ideea europeană*, *Convorbiri literare*, *Viaţa românească* cu studii despre Kant, Spinoza, Maine de Biran, Hegel, Goethe sau despre filosofia românească, Florian debutează în volum cu *Arta de a suferi*, *Trepetnic sufletesc* (1921), o carte ce deschide lungul şir al lucrărilor sale : *Îndrumare în filosofie* (1922), *Rostul şi utilitatea filosofiei* (1923), *Ştiinţă şi raţionalism* (1926), *Cosmologie elenă* (1929), *Metafizica şi problematica ei* (1932), *Antinomiile credinţei* (1936), *Cunoaştere şi existenţă* (1939), *Reforma logicii* (1942), *Reconstrucţia filosofică* (1945), *Misticism şi credinţă* (1946), *Ce este cunoştinţa* (1947), *Dialectica – sistem şi metodă* (1947), *Misologia sau filosofia absurdului* (1958). Postum i-au apărut o carte despre Kant (1968) şi *Recesivitatea ca structură a lumii* (I, 1983 ; II, 1987), opera sa capitală.

Metafizică şi artă (1945) reuneşte ur compendiu de filosofie cu un compe : d estetică, fiind reeditată acum şi p tată publicului de Ilie Pârvu şi Ion Ianoşi.

Scanned with CamScanner